رائد الموسيقيين

تأليف

جورج فتيس
رئيس نادي المنصورة الموسيقي

مطبعة النيل بالمنصورة

رائد الموسيقيين

تأليف

جورج قسيس
رئيس نادي المنصورة الموسيقي

مطبعة النيل بالمنصورة

المقدمة

ظهرت فى السنوات الأخيرة كتب كثيرة قيمة فى فن الموسيقى كان لها أثر بالغ فى تنظيم التعليم المدرسى ورفع مستوى الثقافة الموسيقية فى البلاد كما أنها دلت على سعة اطلاع واضعيها وكفاياتهم الممتازة .

بيد انى لم أر كتابا واحدا من تلك الكتب تناول دراسة الفن المذكور من جميع نواحيه التاريخية والعلمية والرياضية كما انى لاحظت أيضا أن من هذه النواحى ما لم يعنى بها بالمرة ولم يتناولها أى بحث فظلت مجهولة عن الكثيرين على الرغم من أهميتها فى النظام الموسيقى .

لذلك رأيت من واجبى أن أعمل على سد هذا الفراغ فبذلت ما وسعنى من قوة وجهد حتى استطعت أن أفى بما وعدت فوضعت كتابى هذا الذى يسرنى أن أتقدم به إلى حضرات الموسيقيين عامة وإلى أبنائى الطلبة خاصة وقد ضمنته كل ما هم فى حاجة إلى معرفته فى الموسيقى الشرقية والغربية سواء من ناحيتها التاريخية أو من ناحيتها الفنية والرياضية متوخيا السهولة فى الأسلوب والايجاز المفيد فى الشرح لكى يسهل على الدارس متابعة الدرس والتحصيل .

وانى على يقين من أن هذا الكتاب سيغنيهم عن المراجع القديمة المشوبة بالتعقيد والابهام وانه سيكون العامل القوى على تحقيق أمانيهم المنشودة فلا يلبثوا أن يتخذوا منه خير مرشد ورفيق وعلى الله الاتكال والتوفيق ؟

جورج فسيس

الفصل الاول

أصل الموسيقى – السحر وارتباطه بالموسيقى – أقدم موسيقى

إذا أمكننا الرجوع إلى الماضى البعيد جدا ، البعيد بقدر ما نستطيع التوغل فى بطون الأصول ، لتجلى لنا أمر أكيد ، عميق ، عالمى ، كشاف لطبيعة الانسان ، ذلكم هو استعمال الأولين (١) للترنم السحرى .

فلجهله بالنواميس الطبيعية وسيرا مع الغريزة التى يتصور بها ما يدور حوله فى العالم يشبه الرجل الأولى كل ما يمس احساسه وتصويره بأشخاص . فنمو النبات ودورة الفصول وجمال الطقس والزواج والألم والسرور والحياة والموت كل ذلك فى نظره ما هو إلا مظهر لقوة مماثلة للقوة الكامنة فيه هو . فاذا مر مثلا بغابة وشم رائحة غير مألوفة ففى الحال يتصور ان هذه الرائحة لشخص مختف عنه ولكن من هو هذا الشخص ، ما شكله ، ما صفته هذا ما يجهله . لذلك جعل منه فى بادىء الأمر روحا وفيما بعد جعل منه آلهة تقام لها المعابد .

يلاحظ الرجل الأولى أن الطبيعة لا تعامله دائما معاملة واحدة . فأحيانا تصادقه وأحيانا تعاديه ، فيرى فى ذلك دليلا على رضا الارواح أو غضبها ، لذلك اضطر إلى البحث عن وسيلة يستطيع بواسطتها التأثير فى تلك الأرواح كما لو كانت أشخاصا لا غنى له عنها فوجد ان الوسيلة الفعالة الكبرى المحققة لهذا

---

(١) يقصد بالأولين نوعان من الجماعات : الجماعات التى عاشت فى بداية أقدم فترة زمنية لدينا عنها أسانيد مدونة فى الكتب ، والجماعات الموجودة حتى يومنا هذا فى افريقيا وأميركا والعالم الشرقى والتى لا يزال مستواها الثقافى فى الدرك الأسفل من الانحطاط .

الغرض هى الترنم السحرى .

فالترنم السحرى اذن هو النموذج الأول أو الأسلوب الأول للفن الموسيقى .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن أقدم ترنيمة سحرية معروفة هى الترنيمة المكتوبة على جدران مدفن الملك اوناس فى هرم صقاره المدرج والتى تدعو إلى الاعجاب حقا بصيغها السحرية المخصصة لوقاية الملك من لدغ العقارب أثناء أسفاره فى العالم الآخر .

السحر وارتباطه بالموسيقى

يقول القدماء ان السحر نشأ فى بلاد فارس ، ويقول العالم الدانيماركى الحديث لهمن Lehman ان السحر نشأ فى مصر وبابل وانتقل الى اليهود ثم دخل المدنية الاغريقية ومنها الى الشعوب المسيحية فى اوروبا . والواقع الاكيد انه حصلت فقط استعارات في أنظمة السحر من شعب الى شعب ، أما المصدر المشترك فقد ظل مجهولا ومن العبث البحث عنه لأن السحر متوطن فى كل مكان ويكفى أن نرى ما هو عليه من الانتشار فى الأزمنة الحديثة لنستنتج أنه كان معروفا وممارسا عند الاقدمين فى كافة الجهات . وقد حاول المؤرخ بلوتارخش الوصول الى منشأ السحر فباءت محاولته بالفشل . وقد قال الامبراطور جوليان الجاحد Julien أن البحث عن مخترع السحر هو من العبث كالبحث عن اسم الرجل الذي كان أول من عطس .

للسحر وسائل واجراءات كثيرة يتخذها الساحر في تأدية عمله ، كرسم أشكال ورموز وصنع تصاوير ومزج وحرق مختلف العقاقير وتركيب اشربة خاصة الخ ، غير ان كل هذه الوسائل وكل هذه الاجراءات تصبح عديمة الفائدة إذا استخدمت

بدون غناء . أما اذا صحبها غناء فما من شيء يستطيع الصمود امامها . وقد جاء عن لسان هيرودوت المؤرخ اليونانى الشهير ان الساحر الفارسى كان كاهنا مكلفا باداء غناء خاص لم يكن بدونه ليحق له تقديم القرابين .

يرجع هذا الاعتقاد الى فكرة أصلية وهى ان الصوت البشرى هو الذى يدل على حالات النفس ، ولذلك كان القدماء يعتبرونه قوة خفية عظيمة حتى لقد جعلوا من الأغانى السحرية سلاحا هجوميا ودفاعيا ، فوضعوا ترنيمات للشفاء من لدغ العقارب وأخرى للتأثير فى الحيوانات ، وللحب وللانتقام ولاستنزال المطر ولطلوع الشمس ولهبوب العواصف . وفى الهند جعلوا للكلمة شخصية خاصة سموها مترا سبنتا Matra Spenta وكانوا يقدمون لها القرابين ، ثم ان المصريين القدماء كانوا يعتقدون ان الاله تحوت ، اله العلم والحكمة ، لم يخلق الكون بالفكر أو بالاشارة بل بصوت قوى سليم اطلقه فى الفضاء فخرج على الأثر من فمه أربعة آلهة لهم ما له من قوة ومقدرة وقاموا بتنظيم الكون .

يستخلص مما تقدم أن الموسيقى اعتبرت منذ نشأتها عملا سحريا فكان القدماء يطلبون بواسطتها المعجزات التى لا يقبلها العقل نظرا لشدة تأثيرها فيهم ، على أن هذا الشعور نحو الموسيقى لا يختلف كثيرا عن شعور المفكرين الحديثين والمغرمين الحاليين بالفن الموسيقى الذين لا يعتقدون بالمعجزات ولكنهم يعترفون تماما بما للموسيقى من القوة المعنوية العظيمة . فاذا كان الرجل الاغريقى القديم قد استعمل الغناء السحرى لايقاف الدم السائل فى جرحه وإذا كان الهندى الاميريكى يترنم بغناء خاص لمنع الزوابع أو لاقتناص الطيور اللازمة له فان الموسيقار الألمانى الشهير شوبنهور Shopenhaur قرر بأن الموسيقى تعبر عن حقيقة أعلى من كل الحقائق المادية وقال زميله واجنر Wagner عن بيتهوفن انه بفضل فنه قد لامس الحقائق الأبدية . فهذه الأمثلة الأربعة لها معنى واحد

فالرجل الاولى والمتوحش والعالم والموسيقار متفقون جميعا فى تفهم الموسيقى مع هذا الفارق وهو ان البعض منهم يعبر بالافعال ما يعبر عنه البعض الآخر باسلوب فلسفى ، وهذا دليل قاطع على ان الموسيقى لها صلات وثيقة بالطبيعة البشرية لكونها صادرة من صميم الاحساس والعقل .

أقدم موسيقى

من هو يا ترى الشعب الذى يحق له أن يفخر بأن موسيقاه جديرة بأن تلقب بأم الفن ؟ إن الاجابة على هذا السؤال بصفة حاسمة من الصعوبة بمكان كبير . فالموسيقى الأغريقية التى هى أساس الموسيقى الحديثة ما هى إلا جزء أو حالة خاصة من الموسيقى المسماه بالشرقية أي الموسيقى التى كانت مستعملة فى مصر وآسيا الصغرى والهند والصين . وقد تبين على وجه الاجمال فى مؤلفات الصينيين القدماء أن أغلب النظريات المألوفة عندنا والتى أخذناها عن المدنية الأغريقية اللاتينية مثل أصل الموسيق وقوة الترنيمات السحرية وارتباط القوانين الموسيقية بنواميس الطبيعة ونظام الابعاد وتشكيل السلم بواسطة سلسلة من خامسات منحصرة فى ديوان واحد كل ذلك كان معروفا عند الصينيين .

فالديوان الموسيقى الصينى كان خماسيا pentatone أى مكونا من خمسة مقامات كاملة وهى فا . صول . لا . دو . رى وقد كتب مؤلف موسيقى صينى فى السطر الأخير فى القرن الثالث قبل الميلاد يفسر ذلك بقوله : من فا يشتق دو ومن دو يشتق صول ومن صول يشتق رى ومن رى يشتق لا وهى النظرية الفيثاغورية بعينها .

كان هذا التفسير سببا في أن بعض المؤرخين ظنوا أنه كان هناك اتصال

بين اليونان والشرق الأقصى أدى إلى تبادل النظم الموسيقية بين البلادين ومن هؤلاء المؤرخين المبشر الشيوعى اميوت Amiot فقد كان هذا المبشر يعتقد بوجود علاقات شخصية بين فيتاغورس والصينيين إذ كتب فى القرن الثامن عشر يقول انه مما لا شك فيه ان فيتاغورس كان يجوب البلاد ليستزيد من العلم وانه كان في بلاد الهند فمن الجائز أن يكون قد بلغ الصين حيث لا بد وان يكون العلماء والأدباء الصينيون عندما أحاطوه بالعلوم والفنون ذات المقام الأكبر عندهم قد علموه الفن الذى كانوا يعتبرونه فى مقدمتها وهو فن الموسيقى ولما عاد إلى اليونان أخذ يفكر فيما أخذه من الصينيين .

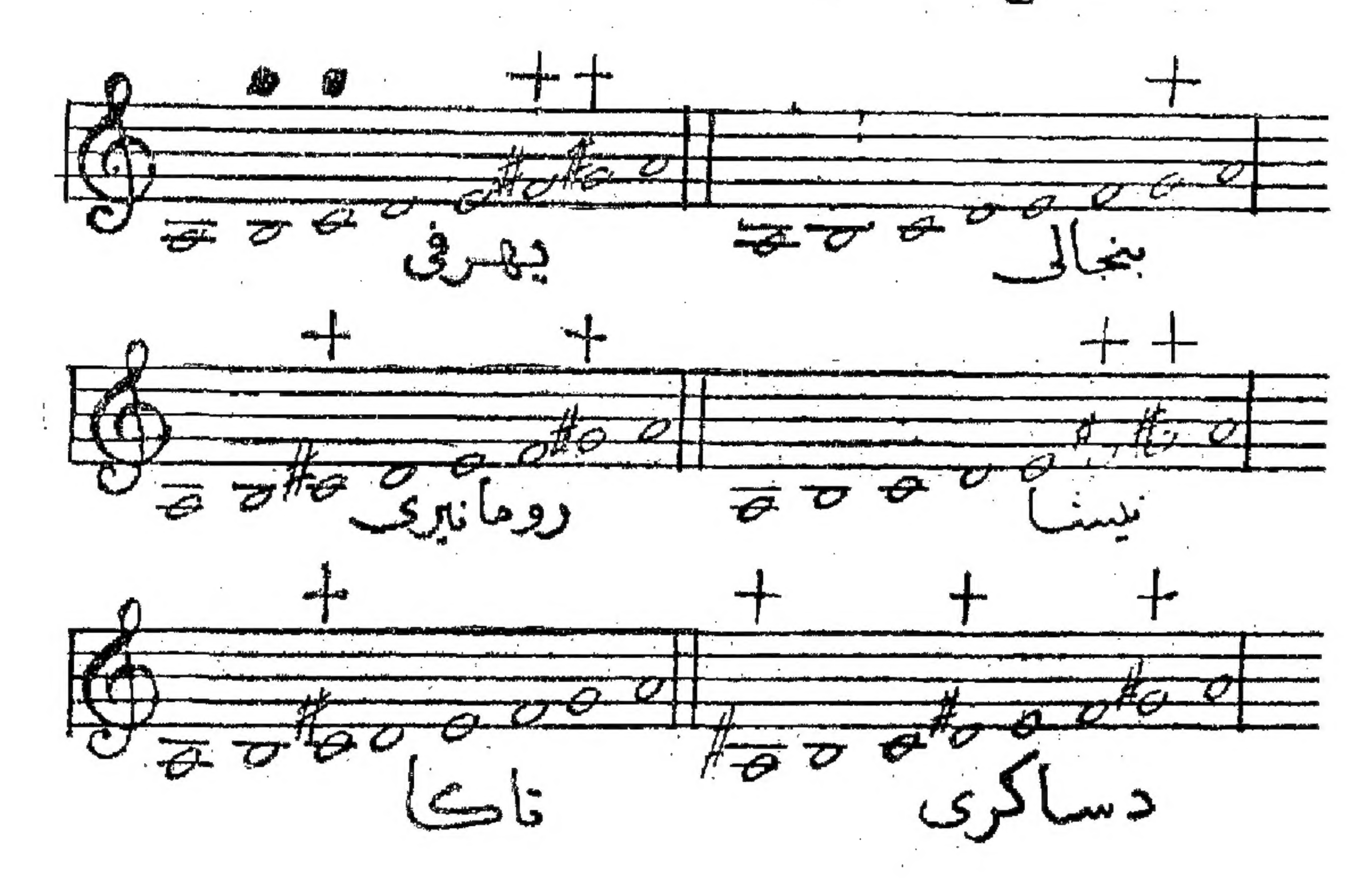
غير ان المؤرخ شافان Chavannes يرى عكس ذلك تماما إذ يقول ان الصينيين هم الذين أخذوا عن الاغريق نظامهم الموسيقى البديع فى بساطة حسابه ابان فتوحات اسكندر الأكبر فى القرن الرابع قبل الميلاد . ولكن المؤرخ لالوى Laloy اتخذ رأيا وسطا بين هذين الرأيين فقال ان من الجائز القول بأن الصين تعلمت فى مدرسة اليونان على انها لم تأخذ عنها إلا مبادىء طبقتها لنفسها على طريقتها الخاصة كما انه يجوز القول أيضا بأن نسبة $\frac{3}{2}$ المعبرة عن البعد الخماسى (الكنت) وجدها فى وقت واحد عالمان بعيدان عن بعضهما بعدا شاسعا .

هذا ولكتابة أصوات سلمهم المعقد كان الصينيون يستعملون منذ ٢٧٠٠ سنة قبل الميلاد علامات رمزية شبيهة بعلامات كتاباتهم ولا يزالون يستعملونها إلى يومنا هذا .

أما الديوان الموسيقى الهندى فهو مؤلف من سبعة درجات منفصلة عن بعضها بمقامات كاملة وارباع واثلاث المقامات يقال لها سروتى Sruti ويبلغ مجموع السروتى فى الديوان ٢٢ موزعة بين الدرجات كالآتى :

الدرجة بالهندية	سا ری جا ما پا ذا نی سا
« بالافرنجية	لا سی دو ری می فا صول لا
البعد بالسروتی	٤ ٣ ٢ ٤ ٤ ٣ ٢

وفيما يلى بعض نغمات أخذت عن موسيقى الهنود مع ملاحظة ان العلامة ● تدل على وجوب خفض العلامة الموسيقية التى تحتها مقدار سروتى واحد والعلامة + تدل على وجوب رفع النوتة نفس المقدار .



هذا والظاهر أن فكرة تسجيل الأصوات بالكتابة نبتت فى الهند لا فى اليونان . وكان الهنود يشيرون الى علامات السلم بحروف سنسكريتية أى بحروف من لغتهم المقدسة وكانوا على ما يظهر على علم أيضا بعلامات تدل على الزمن . غير أن مدلول العلامات المذكورة كان من الابهام والغموض بحيث أوجب الاكتفاء بالقول بانه كان هناك نظام للكتابة ، نظام لم يحتفظ السكان الحاليون بشىء

منه بل ولا يتذكرونه .

أما الموسيقى المصرية القديمة فان النقوش والصور البارزة التى وجدت فى مقابر الفراعنة والتى يرجع عهدها إلى ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد قد دلت على أن الموسيقى المذكورة تمشت مع التطور التام المسطر فى التاريخ العام ، من السحر القديم إلى الفن الموسيقى الدينى إلى الفن السامى المزخرف ، ولكن نظامها الأساسى ظل سرا مدفونا . لذلك لجأ الموسيقيون المؤرخون الى درس الآلات التى اكتشفت فى المقابر والتى يوجد الكثير منها فى متاحف القاهرة وأوروبا ، واتجهت أنظارهم على الأخص الى النايات . فقام الأستاذ لوريه Loret فى جامعة ليون بفرنسا بدرس النايات المصرية درسا دقيقا وصنع ما يماثلها تماما فى قطرها وعدد ثقوبها واتساعها ومسافاتها ثم كلف أحد الموسيقيين الاخصائيين فى معهد ليون الموسيقى بالعزف عليها فتبين له أن نظام الفراعنة هو بعينه نظام الاغريق .

ولكن هل هذا البرهان كاف للأخذ بالنتيجة التى وصل اليها الموسيقار المذكور ؟ ان النقص الذي لا بد من حدوثه فى تجربة كهذه لا يسمح بالرد ايجابا فضلا عن أن احياء موسيقى مائتة أمر صعب جدا كتركيب عطر أثرى طبقا لوصفة أثرية مكتوبة .

بيد أن كل القرائن تجعل نظرية الأستاذ لوريه فى حيز المعقول . فالمدنية الأشورية الكلدانية ، وبالتالى الموسيقى ، كانت مرتبطة بالمدنية المصرية ارتباطا شديدا حتى لقد ظن أن نظامها الموسيقى واحد . وهذا يرجع من جهة الى أصل الابراهيميين وسكان شواطىء دجلة والفرات المشترك ، ومن جهة أخرى الى العلاقات الوثيقة المستمرة التى كانت بين فلسطين ووادى النيل .

الفصل الثانى

الموسيقى عند الاغريق والرومان الأقدمين

تعاقبت السنون والأجيال فتغيرت الأخلاق والاعتقادات وتنورت الأذهان فجعل الاغريق من الأرواح آلهة ومن الغناء السحرى أناشيد دينية وتغنوا بمديح ديونيزوس (باكوس عند الرومان) اله الخمر ، وأبولون أو فيبوس ، اله الطب والشعر والفنون والنهار والشمس ، واتربيس الهة الموسيقى ، وميـنرفا الهة الحكمة والفنون ، وفينوس الهة الجمال وغيرهم وغيرهم من الآلهة الميتولوجية ، وقد تطورت موسيقاهم بتطور حياتهم الاجتماعية ووضعت لها القواعد والأصول فازدهرت . ثم خصصوا لكل الهة نظاما غنائيا لمديحه أشهرها النظام الخاص بديونيزوس اله الخمر سالف الذكر ، وأنشأوا فى أولمبوس ودلفس ونيميه الالعاب الأولمبية التاريخية المشهورة فكانت هناك حفلات رياضية وسياسية ودينية يحضرها الناس من داخل البلاد وخارجها تتجلى فيها القوة البدنية العجيبة والشعائر الدينية الرائعة والغناء البديع .

أما النظام الغنائى الخاص بالاله ديونيزس فقد كان يسمى ديثبرمبوس dithyrambe وهو عبارة عن فرقة تجتمع عادة فى أوائل أيام الربيع مكونة من خمسين مغنيا راقصا يمثلون الساتير(١) الذين كان يتكون منهم موكب ديونيزوس

(١) الساتير satyre عند الاغريق والرومان الأقدمين هو نصف الهة من رفقاء ديونيزوس يصورونه بقرنين صغيرين على الجبين وشعور منكوشة وأذنين مدبدبتين ملصوقتين كأذن الحيوانات وأرجل تيس ممسكا بيده آلة موسيقية ، نايا على الأغلب . واصطلاحا تطلق هذه اللفظة على الرجل المفسود القليل الحياء .

الحقيقى فيغنون ويرقصون دائرين حول هيكل تحت ادارة رئيس يمثل الاله ديونيزوس نفسه .

وضع نظام الديتيرمبوس فى كورنتيا بمعرفة عازف السيارة اريون Arion المولود فى لسبس بين سنتى ٦٢٨ و ٦٢٥ قبل الميلاد . وفى كورنتيا انتقل إلى اثينا حيث اشتق منه أبدع وأعظم ما أنجبته القريحة الاغريقية ألا وهو المسرح الغنائى بقسميه التراجيدى والكوميدى . ويقال فى هذا الصدد ان أول تراجيديا مثلت على مسرح اثينا كانت فى سنة ٥٣٤ قبل الميلاد . وأول مسابقة في الديتيرمبوس حصلت بين سنتى ٥٠٨ و ٥٠٥ قبل الميلاد .

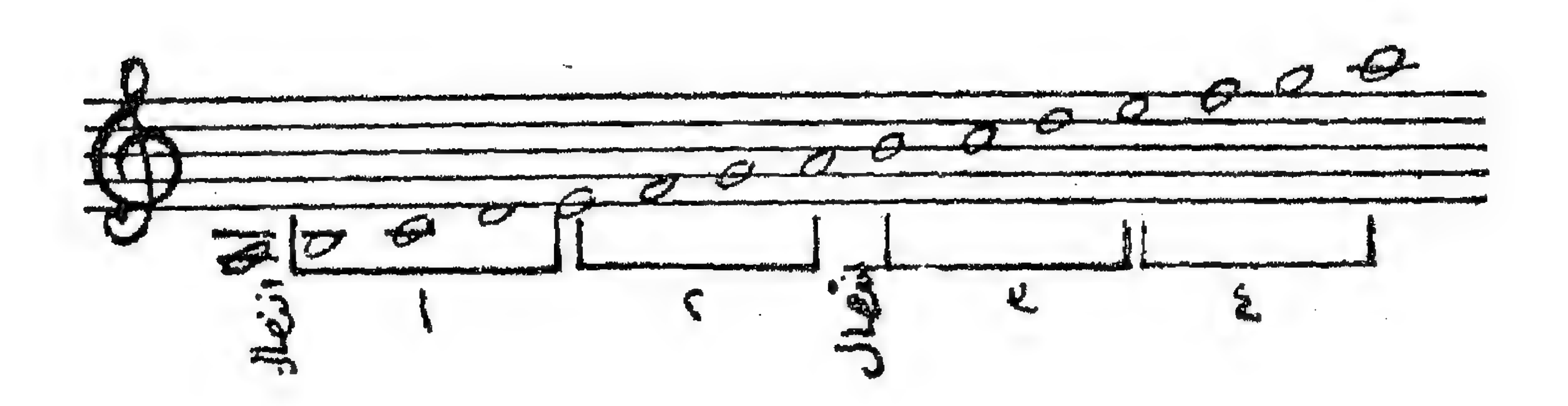
وفى القرن السادس ق. م. ظهر علم من أعلام العهد القديم وهو الفيلسوف والرياضى اليونانى الشهير فيثاغورس المولود فى جزيرة ساموس بين سنتى ٤٩٧ و ٤٨٠ قبل الميلاد .

كان هذا الفيلسوف فى نظر مواطنيه الاغريق ممثلا لغزوتين باهرتين للعقل البشرى وهما الحكمة ثم علم الأرقام الذى اعتبر مدة طويلة علما ذا قدرة سحرية وهو الواضع لجدول الضرب الذى يدرس الى الآن فى المدارس الأولية ، وهو أيضا الذى أعطى القدماء المبادىء الأولية فى علم السماع كوجود أصوات مرتفعة وأصوات واطئة وصدور الصوت فى حركة الهواء وتابعية ارتفاعه وانخفاضه لسرعة الحركة أو بطئها كما وأنه أول من أوجد نسب الأصوات المتآلفة الأساسية وذلك بوضعه القواعد التالية "إذا هز وتران فى آن واحد طول أحدهما ضعف طول الآخر صدر عن الوتر القصير صوت هو جواب للصوت الصادر عن الوتر الطويل ، وإذا كان طول الوترين بنسبة $\frac{٢}{٣}$ ألف الصوتان بعدا خماسيا (كنت) وإذا كان الطول بنسبة $\frac{٣}{٤}$ كان البعد رباعيا". فهذا التقدير المضبوط والبسيط

للأصوات الثلاثة المؤتلفة ، الجواب والخامسة والرابعة ، لهو اختراع عجيب يدل على البراعة والذكاء على أساسه بنى ما سمى بعده بزمن طويل « السلم الفيثاغوري »

يرجع ما لدينا من المعلومات البسيطة عن الموسيقى الاغريقية إلى ما كتبه بلاتون (٤٣٠ ق. م) وأرستوت وأرستوكسين (القرن الرابع الميلاد) ، على أنه من المؤكد أن الاغريق القدماء كانوا يعرفون نصف المقام والمقام الكامل حتى وربع المقام وانهم كانوا يستعملون النوعين الدياتونى والكروماتى كذا والنوع الأنارمونيكى الذى كان في ذاك الوقت مبنيا على أرباع مقام متتابعة .

أما نظامهم الموسيقى فقد كان مؤسسا على سلم ذى ١٥ صوتا مكون من تتراكورد (اى ابعاد بالأربع) منفصلة ومتصلة وهذا رسمه



فالتتراكورد ١ خاص بالعلامات الغليظة والتتراكورد ٢ خاص بالعلامات المتوسطة والتتراكورد ٣ خاص بالعلامات المنفصلة عن علامات التتراكورد السابق والتتراكورد ٤ خاص بالعلامات الحادة .

ومن هذا النظام الدياتونى كان الاغريق يؤلفون سلالم أخرى بتغيير مراكز المقامات وأنصاف المقامات .

فالسلم الدياتونى من

سى إلى سى كان يسمى ميكسوليديين mixolydien

ومن	دو	إلى	دو	كان	يسمى	ليديين	lydien
»	رى	»	رى	»	»	فريجيين	phrygien
»	مى	»	مى	»	»	دوريين	dorien
»	فا	»	فا	»	»	هيبوليديين	hypolydien
»	صول	»	صول	»	»	هيبوفريجيين	hypophrygien
»	لا	»	لا	»	»	هيبودوريين	hypodorien

غير أن النغمة الدوريين مى - مى هى التى كانت معتبرة نغمة قومية .

ومما لا شك فيه انه حتى فى الزمن السابق لفيثاغورس كان الاغريق يستعملون حروفهم الهجائية لتمثيل الأصوات، وقد عرفت بوجه التقريب العلامات التى كانوا يرمزون بها بشىء من الدقة إلى القيم والسكتات التى كانت آنئذ ذات تقسيم ثنائى وثلاثى كما هى عندنا الآن .

أما الآلات التى كانوا يعزفون بها فى ذاك الوقت فهى العود والفلاوت والترمبيطه والصنج .

تأثرت الموسيقى الافريقية بالاكتشافات والنظم السابق بيانها فنمت وازدهرت وانتشرت فى العالم متخذة لها اتجاهين سار أحدهما من اليونان إلى ايطاليا متمشيا مع الحركة الاخلاقية والأدبية واتبع الآخر نفس الطريق إلا أنه عرج على آسيا الصغرى حيث اختلط بالموسيقى العبرية فنشأ عن ذلك الغناء الذى تطور شيئا فشيئا وانتشر فى البلاد الغربية وسمى فيما بعد - أي فى العصور الوسطى - بالغناء الجريجورى نسبة الى البابا جريجوار الأكبر الذي تم على يديه وضع وترتيب الألحان الكنائسية اللاتينية بين سنتى ٥٩٠ و ٦٠٤ ميلادية .

ولما ظهرت الكنيسة المسيحية وانتشرت فى الشرق كان أول ما استعارته من الديانات الأخرى استعمال الغناء لتأدية طقوسها الدينية . وقد اهتمت الأديرة الشرقية على العموم والمصرية والسورية منها على الخصوص بوضع الأناشيد اللازمة حتى بلغ عددها عند السوريين والكلدانيين ١٤٠٠ لحنا وصلت إلينا بالانتقال والسماع . وقد كانت الاسكندرية وانطاكية المركزين الهامين لتلك الحركة وكانا بالنسبة للكنائس اليونانية فى الشرق كمدرسة الغناء فى روما بالنسبة للكنائس اللاتينية فى القرن السابع والثامن للميلاد .

اما الرومان القدماء فقد حذوا حذو الاغريق فى استعمال الخمسة عشر حرفا الأولى من حروفهم الهجائية لتدوين الأصوات ثم ان موسيقاهم التى اشتقت من الموسيقى الاغريقية لم تكن فى الأصل لتختلف عن هذه الأخيرة اختلافا محسوسا نظرا لتماثل سلالمها واستخدام نفس الآلات الموسيقية ، بيد أنهم على وجه الاجمال لم يقوموا بشىء هام من الوجهة الفنية وقلدوا الفن الاغريقى تقليدا أخرق ووجهوه توجيها غير فنى أدى به الى الانحطاط . وبقدر ما كان رومان القرن السادس عشر للميلاد موسيقيين وفنيين ، كان الرومان القدماء غير أهل لأن يتذوقوا قطعة غنائية لذاتها دون أن تكون مصحوبة بكلام أو اشارات أو تمثيل .

كان أقدم عيد عند الرومان عيد روما . وكانوا يحتفلون به فى شهر سبتمبر من كل سنة منذ سنة ٣٦٤ قبل الميلاد باقامة الحفلات التمثيلية والهزلية الصامتة التى تركت مكانها للتراجيديات والكوميديات منذ سنة ٢٤٠ ق.م

وفى سنة ٥٥ ق. م بنى بومبى Pompei أول مسرح حجرى وكان يتسع على ما يقال لأربعين ألف نسمة .

الفصل الثالث

الموسيقى في العصور الوسطى

تعرف بالعصور الوسطى الفترة الواقعة بين سقوط الامبراطورية الرومانية فى سنة ٣٩٥ م. واستيلاء محمد الفاتح على مدينة القسطنطينية فى سنة ١٤٥٣ . وقد امتازت تلك العصور بابتكارات وتطورات فنية عظيمة الشأن كان لها أكبر نصيب فى تقدم الفن الموسيقى نذكر منها فن الكنتربوان Contrepoint او الطباق كما يقول المجمع اللغوى ، والتدوين الموسيقى والسلم الدياتونى أو القوى وظهور الغناء المسرحى الشعبي .

ظلت الأنظمة الاغريقية القديمة معمولا بها لغاية القرن الخامس للميلاد وكان من أكبر المحبذين لها والمعجبين بها الفيلسوف الفيثاغورى بواس Boice مستشار الملك تيودوريك الكبير مؤسس دولة الأوستروجوت فى ايطاليا سنة ٤٩٣ م. على أن الأنظمة المذكورة لم تقو منذ القرن الرابع على الثبات أمام النهضة الدينية المسيحية من وجهتها الفنية فأخذت تتلاشى تدريجا فاسحة أمام الفن الدينى طريق الانتعاش والازدهار .

كانت الوثنية المحتضرة قد اكتفت بالفنون التصويرية مع الشعر الذى ماثل الهاتها برجال ، أما المسيحية التى فى فجرها البازغ هذبت العقل وحررته من غلافه المادي وفتحت له آفاق اللانهائية فقد كانت في حاجة إلى فن جديد أوفر قوة وأكثر استقلالا وبالأخص أشد أخذا بالنفس ، فن إذا ما تسامى عن وصف

أو تمثيل أشياء أو أفعال يكون قادرا على أن يعمل فى الروح مباشرة فيستميلها ويهزها بمفرده .

وتحت تأثير هذه النهضة القوية وفى التجارب الناقصة التكوين الماضية برز ببطء وجهد فن العصور الوسطى وهو بعد بدئ غير ثابت ، وذلك الفن الذى كان عليه أن يتحمل الكثير من التقلبات قبل أن ينجب الفن الحديث .

ففى القرن الرابع للميلاد قام القديس امبرواز مطران ميلانو (٣٤٠ ـ ٣٩٧) بأول اصلاح فى الغناء الليترجى ـ أى الغناء الخاص بخدمة القداس ـ فاختار من بين المقامات الاغريقية التى كانت مستعملة وقتئذ أربعة مقامات رآها صالحة للأناشيد الدينية ثم خلص الغناء من الزخرفة الزائدة على الحاجة مع احتفاظه بلون وزنى يبدو ان انتقاله إلينا قد انقطع مع تعاقب الأجيال .

وقد سمى هذا الاصلاح باسمه

أما الأربعة مقامات المذكورة فهى الدوريين dorien والفريجيين phrygien والليديين lydien والميكسوليديين myxolydien وقد سميت فيما بعد اوتنتيك authentiques بمعنى رسمية أو أصلية ودرجاتها الأساسية الدالة على النغمة (تونيك) هى رى مى فا صول بالتوالى .

وفى القرن السادس للميلاد أجرى البابا جريجوار الكبير (٥٤٠ ـ ٦٠٤) تطهيرا جديدا فاستبعد التراتيل التى تراءت له غير لائقة بالنظام الكنسى وأضاف إلى مقامات القديس امبرواز أربعة مقامات أخرى هى الهيبودوريين hypodorien والهيبوفريجيين hypophrygien والهيبوليديين hypolydien والهيبوميكسوليديين hypomyxolydien وقد سميت بلاجو plagaux (جمع بلاجال) وهى نفس المقامات الرسمية السابق ذكرها مضافا إليها رابعة

(كوارت) من جهة القرار بحيث أصبح الأساس فى الدرجة الرابعة من المقام والرابعة فى الغليظ منه والخامسة (الكنت) فى الحاد .

وهكذا صار عدد الأنغام الموسيقية ثمانية .

ظل الغناء الكنسى حتى القرن الثامن موحد الأصوات إلى أن ظهر فى القرن التاسع فن الكنتربوان البديع الذي يعتبر بحق مهد الهارمونى (الانسجام الصوتى) وأساس الفن الحديث .

الكنتربوان Contrepoint

الكنتربوان (١) ـ أو الطباق ـ هو فن جمع الأصوات المختلفة لاسماعها فى وقت واحد . وهو من أجمل ما جادت به قرائح العلماء الموسيقيين فى العصور الوسطى .

أول من تكلم عن هذا الفن الفيلسوف الأيرلندى جان سكوت المتوفى سنة ٨٨٦ ميلادية . فهو اذن انكليزى الأصل . وقد أدخلت عليه تحسينات جمة رفعت من شأنه حتى سمى بالفن الجديد على الرغم من استنكار البابا جان الثانى والعشرين له فى رسالته الصادرة في سنة ١٣٢٢ م .

تجوز الكتابة بالكنتربوان لفريقين فأكثر لغاية ثمانية وذلك بشروط وقيود كثيرة يتحتم مراعاتها بكل دقة عند التدوين وسنكتفى فيما يلى بذكر القواعد العامة الأساسية لكل أنواع الكنتربوان وعلى الأخص النوع المكتوب لفريقين فقط ومن نوتة واحدة ضد نوتة .

أولا ـ لا يستعمل إلا المتفق من الأصوات .

ثانيا ـ يكون البدء بالمتفق الكامل أى النغم الآحادى والأوكتاف والخامسة (٢)

---

(١) أصلها point contre point أي نقطة ضد نقطة ويرجع ذلك إلى أن فى بعض التداوين القديمة (تداوين مقاطعة الأكيتين Aquitaine ببلاد الغال القديمة) كانت العلامات الموسيقية ممثلة بنقط ، فاختصارا فى التعبير حذفوا لفظة point الأولى وجعلوا من الكلمتين الأخيرتين كلمة واحدة .

(٢) فى الكنتربوان تعد الرابعة من المتنافر . أما الأصوات المتفقة الوحيدة فهى : النغم الآحادى والجواب أى الأوكتاف والخامسة ، وتعتبر كاملة ، والثالثة والسادسة ماجير ومينير وتعتبران ناقصتين .

ثالثا ـ يكون الختام بالاحادى أو بالأوكتاف مع الحساس كظهير له .

رابعا ـ ممنوع استعمال الاحادى ما عـدا فى الحقلين الأول والأخير .

خامسا ـ ممنوع اسماع نفس النوتة زيادة عن مرتين متواليتين .

سادسا ـ لا يجوز عمل أوكتافين متتـابعين ولا خامستين متتـابعتين ولا أوكتاف أو خامسة مباشرة .

سابعا ـ لا يجوز عمل ثلاث ثالثات أو ثلاث سادسات متواليات .

ثامنا ـ لا يجوز استعمال السادسة على الدرجة الخامسة إلا إذا كانت مصحوبة بثالثة وإلا ينشأ عنها رابعة مقدرة . والرابعة حتى المقـدرة ممنوعـة لأنها من الأصوات المتنافرة .

تاسعا ـ الحركات اللحنية الوحيدة التى يمكن استعمالها هى حركة الثانية الماجير والمينير والثالثة الماجير والمينير والرابعة المضبوطة والخامسة المضبوطـة والسادسة المينير والأوكتاف المضبوطة .

عاشرا ـ الاتصالات المتنافرة الناشئة عن الأوكتاف والرابعة الزائدة ممنوعة ما عدا المينير ابتداء من الدرجة الثالثة إلى السادسة المحولة .

احدى عشر ـ لا يجوز الانتقال modulation الا فى النغمات المتجاورة .

هذه هى أهم القواعد المتعلقة بالكنتربوان ذى القسمين . وفى هذا الصـدد تحسن الاشارة الى أن الكنتربوان يختلف عن الهارمونى اختلافا كبيرا . فالهارمونى مؤسس على بناء جاهز وهو الائتلافات (الاكورد) أما الكنتربوان فأساسه النوتة إذ انه يجمع نوتة بنوتة أخرى أو بنوتات كثيرة دون أن يهتم بالتآلف الذي سينشأ عنها حاسبا فقط حساب الأبعاد التى بينها .

تاريخ التدوين الموسيقى

كان الاغريق القدماء يمارسون العزف والانشاد بالنقل والسماع كما هى الحال عندنا الى الآن بوجه عام . وكان لكل صوت من الخمسة عشر صوتا التى يتركب منها نظامهم الموسيقى اسم خاص يدل غالبا على ترتيبه فى الديوان دون أن يكون له علامة خاصة تميزه عن غيره من الأصوات .

فلما أصبحت الحاجة تدعو الى تسجيل الألحان على الورق تسهيلا لتعليمها واستذكارها وتيسيرا لنشرها بين أفراد الشعب ، أخذ الموسيقيون فى بادىء الأمر يدونون ألحانهم كل بطريقته الخاصة وبعلامات لا يفهمها ولا يحلها إلا المؤلف وحده . ولما لم يأت هذا الوضع بالغاية المنشودة عمدوا الى استخدام الحروف الهجائية نظرا لما للموسيقى من الارتباط الوثيق بالكلام وبالتالى بالعناصر المكونة للكتابة العادية .

وهكذا نشأ التدوين الهجائى .

جاء الرومان وقلدوا الاغريق فى طريقتهم هذه وسموا أصوات سلمهم بأسماء الخمسة عشر حرفا الأولى من حروفهم الهجائية اللاتينية ثم انحصر التدوين فى السبعة حروف الأولى فقط فجاءت مطابقة للسبعة علامات المكونة لسلمنا الحالى

A. B. C. D. E. F. G

لا سى دو رى مى فا صول

وقد نسب بعض المؤلفين هذا الاصلاح الى البابا جريجوار الكبير شخصيا .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد أن هذه التسمية ظلت سالمة على مدى الأجيال لم تمسها يد التعديل أو التغيير فهى معروفة ومتبعة إلى يومنا هذا فى انكلترا وألمانيا ، وسنجد فيها فيما بعد تفسيرا لنظام المفاتيح المعمول به الآن ونقطة بدايته .

كانت الطبقات الصوتية تمثل بحسب كتابة الحروف اللاتينية المذكورة . فالديوان الغليظ كان يمثل بحروف كبيرة . والديوان المتوسط الذى هو جواب الديوان الغليظ كان يمثل بحروف صغيرة . والديوان الحاد الذى هو جواب الديوان المتوسط . والجواب الثانى للديوان الغليظ كان يمثل بحروف مزدوجة .

وفى القرن السادس للميلاد غزا اللومبارديون شمال ايطاليا وأدخلوا معهم نظاما موسيقيا غريبا حقا وغير مفهوم لنا اليوم قوامه عدد غير قليل من علامات شبه هيروغليفية تسمى نوما neumes يرى القارىء فيما يلى بعضا من أشكالها الرئيسية

حلت هذه الحروف محل الحروف الهجائية حتى القرن العاشر ثم صار التدوين بالطريقتين معا الى أن زالت النومات فى القرن الثالث عشر .

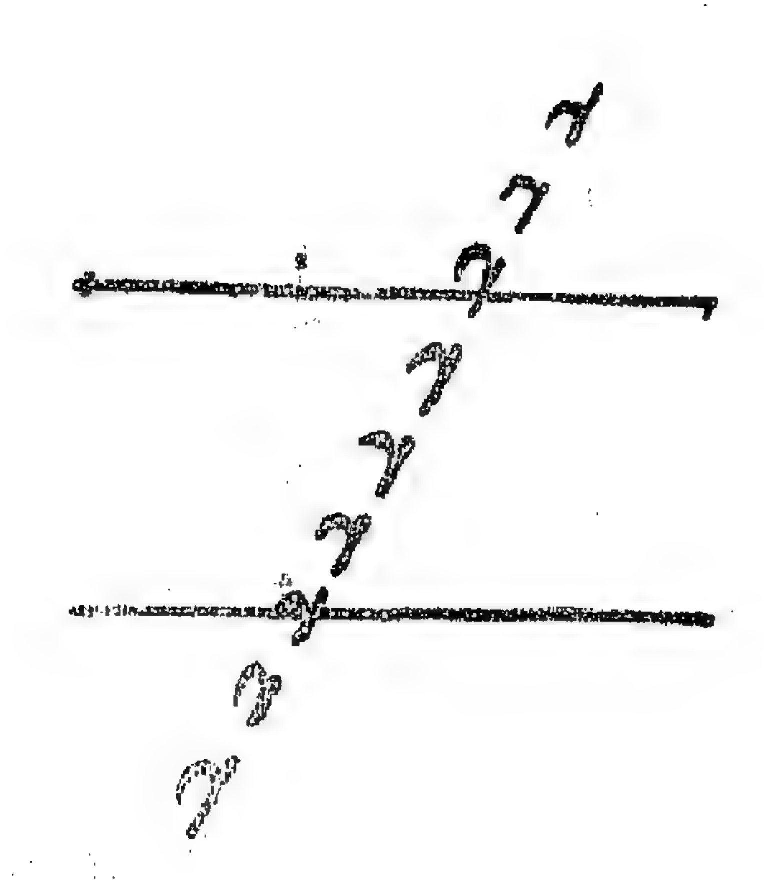
اختلف العلماء الذين تولوا بحث الأصول فى أصل النومات المذكورة فمنهم من قال ان أصلها شرقى لأنها تحتوى على علامات الكتابة العامية المصرية القديمة ومنهم من زعم ان لها اتصال بالعلامات التى كان يستعملها كهنة اليهود ومنهم أخيرا من جاء بهذه النظرية القريبة جدا إلى الصواب وهى أن التدوين

النوماتى ينتسب إلى فن قديم جدا يقال له شيرونومى chironomie أو "لغة اليد" كان القدماء وبالأخص المصريون يمارسونه للتعبير عن اتجاهات اللحن بواسطة الرسم باليد فى الهواء فأخذه الأوروبيون عنهم ولكنهم استعاضوا عن الرسم باليد فى الهواء بالرسم على الورق .

لم تكن النومات المرسومة فوق تشير إلى أصوات معينة ذات درجة محددة بل إلى مجموعات من الأصوات مختلفة الوضع والتركيب أشبه شىء ، ولو من بعيد ، بعلامتى الجروبتو اى الترديد ∽ والتريللو اى الزغردة في التدوين الحديث وفضلا عن هذا فانه لم يكن هناك ما يدل على كيفية اتصال العلامات ببعضها ولا على نقطة بداية النغمة مع ان المدلول الفردى لكل علامة كان معروفا إلى حد ما ، فالعلامة الأولى من اليمين مثلا واسمها باللاتينية فيرجا virga كانت تشير الى صوت منفرد طويل والثانية واسمها بونكتم punctum كانت تمثل صوتا منفردا متقطعا والثالثة واسمها كليفيس clivis كانت تمثل صوتين هابطين بثانية أو ثالثة أو رابعة أو خامسة ، الصوت الأول طويل والثانى قصير ، والرابعة واسمها بوداتوس podatus هى عكس العلامة الثالثة فانها تشير الى صوتين صاعدين الأول قصير والثانى طويل الخ الخ .

مما تقدم شرحه يتضح أن النظام النوماتى كان فى ذاك الوقت مشوبا إلى أبعد حد بالنقص والارتباك والتعقيد وقد ظل على حالته السيئة هذه الى أن زودوه بخط أفقى كانوا يلونونه غالبا بالأصفر أو بالأحمر ليمثل صوتا محددا ثم يضعون النومات فوقه أو تحته على مسافات كبيرة أو صغيرة تبين بوجه التقريب الأبعاد الصوتية ، وبهذه الوسيلة ترتبت النومات بشىء من الدقة وتعينت حدتها النسبية الى حد ما .

كان الخط المفـرد المذكور هو البدرة الأولى التى أنبتت المـدرج الموسيـقى الحالى وقد جاء بنتائج حسنة سواء من جهة التسهيل أو من جهة الدقـــــة وسار بالتدوين خطوة موفقة إلى الأمام مما حدا بالموسيقيين إلى الظن بأن تلك النتـائج ستكون حتما أعظم شأنا وفائدة إذا ما عمل بخطين بدلا من واحد ، وهذا الذي قد كان فانهم توصلوا بمثل هذين الخطين المرسومين بعد إلى تشكيل سلم مكون من تسعة أصوات هى أكثر مما يلزم لتدوين الترانيم الكاثوليكية .



وللحصول على الحدة المطلقه للأصوات وضعوا فى بداية كل سطر حرفا من السبعة حروف الهجائية الأولى ثم سموا العلامة التى ترسم على نفس السطر باسمه وبذلك تكتسب العلامات الأخرى أسماء باقى الحروف الهجائية حسب مركزها من الحرف المشار إليه بأعلا .

ومن هنا نشأت المفاتيح المستعملة الآن

وازاء الفائدة الكبيره التى نجمت عن هذا الاجـراء السليم المعقـول زيدت

الخطوط إلى ثلاثة فأربعة وصارت الكتابة أكثر وضوحا وجلاء وأصبحت مؤسسة على نظام صريح ومنطق فلم تعد هناك فائدة من النومات فأهملت تدريجيا وحلت محلها نقط مربعة أو بشكل المعين ■ ◆ هى العلامات الموسيقية الحقيقية الأولى .

وفى القرن الحادى عشر كانت العلامات الموسيقية الرئيسية المستعملة انئذ الدلالة على المقادير الزمنية كالآتى :

ضعف الطويلة		double longue
طويلة		longue
صغيرة	■	brève
نصف صغيرة	◆	demi-brève

وكانت كل علامة من هذه العلامات تساوى علامتين من الشكل التالى لها .

أما علامات الصمت فقد كان يشار إليها بخطوط عمودية تختلف فى طولها باختلاف طول السكتات .

غير أن التدوين بهذه العلامات لم يستقر إلا بكل بطء وقد وجدت مخطوطات مكتوبة بالنومات إلى ما بعد القرن الثانى عشر .

وفى القرن الخامس عشر جعل المدرج من خمسة خطوط فازداد التدوين تحسينا وصار غنيا بعلاماته وحلت العلامات البيضاء محل السوداء وصار لكل

علامة زمنية علامة صمت تعادلها فى مقدارها الزمنى

وفيما يلى أسماء العلامات المذكورة مصحوبة بأشكال علامات الصمت المقابلة لها .



maxime longue brève demi brève minime demi minime fusa

كبيرة طويلة قصيرة نصف قصيرة صغيرة نصف صغيرة سهم

من رسم نصف الصغيرة والسهم يتبين أن علامات الكروش (ذات السن) والدوبل كروش (ثنائية الأسنان) والسوبير (اللحظة) ونصف السوبير (اللحيظة) المستعملة الآن كانت انئذ قد أخذت فى الظهور .

وما حل القرن السادس عشر حتى كان نظام التدوين قد تحصل واحداً فواحداً على كافة العناصر التى تمكنه من بلوغ درجة الكمال . فلم يفكروا بعد ذلك الا فى تسهيله وتبسيطه فغيروا أشكال بعض العلامات وحسنوا البعض الآخر ووضعوا لها الأسماء السهلة المناسبة التى نرددها الآن . فحلت الروند (المستديرة) محل المكسيم والبلانش (البيضاء) محل الطويلة والنوار (السوداء) محل القصيرة والكروش (ذات السن) محل نصف القصيرة والدوبل كروش (ثنائية الأسنان) محل المينيم الصغيرة والتريبل كروش (ثلاثية الأسنان) محل نصف المينيم والكوادريبل كروش (رباعية الأسنان) محل الفوزا أو السهم

وسيأتي ذكرها في الفصل العاشر الخاص بنظام التدوين في الموسيقى الغربية .

أما الرأى القائل بأن مخترع نظام التدوين الحديث هو الراهب جويدو دارتزو المتوفى سنة ١٠٥٠ م ، فهو رأي خاطىء وبعيد جدا عن الصواب . لأن النظام المذكور لم ينشأ دفعة واحدة حتى يقال انه من اختراع هذا أو ذاك ، بل نشأ ، كما أوضحنا ذلك آنفا ، بالتدريج وببطء شديد تبعا لمقتضيات الرقى الموسيقى الكثيرة التنوع .

تاريخ السلم الدياتونى أو القوى

دياتونى من اليونانية دياتونوس ومعناها " بالنغمة "

والدياتونى هو ما كان ناشئا عن التتابع الطبيعى للابعاد الكاملة وانصاف الابعاد .

والسلم الدياتونى هو سلسلة من أصوات متتابعة ومرتبة طبقا للقوانين الخاصة بتشكيل السلالم .

وضع السلم الدياتونى فى القرن العاشر للميلاد وقتما كان النظام النوماتى لا يزال قائما وهو يشتمل على ثمانية أصوات السبعة الأولى منها رمز لها، حسب ترتيبها التدريجى التصاعدى ،بالسبعة حروف الهجائية الأولى . أما الصوت الثامن فهو جواب الصوت الأول أي الأوكتاف

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	
A.	B.	C.	D.	E.	F.	G.	a. b. c. d....
لا	سى	دو	رى	مى	فا	صول	

ولما كان الصوت الأول A مطابقا فى حدته لصوت لا فى التدوين الحديث فقد رؤى أن فى الامكان الهبوط درجة للوصول إلى قرار نغمة G فأضافوا تلك الدرجة إلى السلم المذكور ورمزوا لها بنفس الحرف الممثل لجوابها، ولكن منعا للالتباس بين القرار والجواب ابدلوا الحرف G اللاتينى بالحرف غاما Γ اليونانى فصار السلم مكونا من Γ. A. B. C. D. E. F. G, ولذلك سمى بالفرنسية جام Gamme نسبة إلى الحرف غاما آنف الذكر .

أما حرف G اللاتيني فهو الذى صار فيما بعد مفتاح الصول الحالى على أثر التغييرات التى كان يحدثها الكاتبون عند رسمه .

وفى القرن الحادى عشر سميت الأصوات بأسمائها الحالية (اوت . رى . مى فا . صول . لا . سى .) وهى السبعة مقاطع الأولى من أبيات أنشودة نظمت للقديس يوحنا ولحنت في القرون الأولى للمسيحية .

وضع الأسماء المذكورة الراهب جويدو دارتزو المشار اليه آنفا إذ رأى تلاميذه ، الرهبان مثله ، يلاقون صعوبة كبيرة فى تفهم وحفظ صوت العلامات الموسيقية وفى معرفة علاقاتها مع بعضها فابتكر ، لتوسيع مداركهم ، أسلوبا من الأساليب الخاصة بتعليم الأطفال وذلك بأن انتقى أنشودة يعرفونها كلهم جيدا وتتميز بأن كل بيت فيها يبدأ بصوت مختلف ، فبمجرد ما ينطبع اللحن فى ذهنهم صار من السهل عليهم معرفة مركز كل صوت

أما لفظة اوت فلثقلها على السمع استبدل بها الايطاليون فى القرن السابع عشر لفظة دو المستعملة الآن

الغناء الدنيوى أو الشعبى

كانت الكنيسة المسيحية فى تلك العصور ترمى دائما أبدا إلى وضع سيادتها على كل شيء وإلى بث روحها في كل مكان وإلى حصر الفن الغنائى فى أناشيدها ، غير أنها لم تتمكن ، على الرغم مما بذلته من جهود ، من أن تتغلب تماما على أحكام الطبيعة لأن العواطف البشرية الأساسية ، وعلى رأسها الحب الجنسى ، بعد ما كانت محرومة مدة عشرة قرون من نعمة التكلم باللغة الموسيقية البديعة ، قامت تأخذ بثارها وتتخلص من عبودية طال أمدها فأسمعت أصواتا كان محكوما عليها وقتذاك بالسكوت .

فبجانب الهياكل حيث ترتل الصلوات والمزامير ارتفعت النغمات بقصص غرامية تتجلى فيها الشهامة والمروءة واحترام المرأة وعلى العموم كافة المبادىء الشريفة . وكان أول من قام بهذا العمل شعراء وفنانون من أشراف ونبلاء فرنسا عرفوا باسم تروفير Trouvères و تروبدور Troubadours حسبما كانوا من الشمال أو من الجنوب . وقد قلدهم فى ذلك الاشراف الألمان وكانوا يلقبون بمينسنجر Minnesaengers .

ازدهر هذا الغناء فى القرن الثانى عشر والثالث عشر وانتشر فى أسبانيا وايطاليا والبلاد الأخرى . ولذا يعتبر الأشراف المذكورون مؤسسو الغناء الشعبي وإليهم يرجع الفضل فى انتشاره وبلوغه درجته الحالية من الكمال والجمال .

الفصل الرابع

الموسيقى الغربية فى العصرين التجديدى والحديث

بدأ العصر التجديدى للفن الموسيقى فى النصف الأول من القرن السادس عشر متأخرا عن العصر التجديدى للفنون الأخرى قرنا ونصف قرن تقريبا عندما ظهر أساتذة موسيقيون من انكليز وألمان وفرنسيين وايطاليين امتازوا بتلحين قطع غنائية صغيرة متعددة الطبقات تسمى مدريجو madrigaux جمع مدريجال . وقد كان للايطاليين قصب السبق فى هذا المضمار .

وفى أوائل القرن السابع عشر ظهرت الأوپرا ، هذه التحفة الفنية الشائقة والدرة الموسيقية الساطعة التى أنجبتها القريحة الايطالية ، فزادت فى نفوذ وسلطان الموسيقى الايطالية على غيرها من الموسيقات .

والأوپرا هى رواية مسرحية غنائية مكتوبة نظما ويتخللها فى بعض الأحيان رقص ، ومنها تفرعت الأوپرا كوميك وهى رواية نصفها جدي والنصف الآخر هزلى تتعاقب فيها الديالوجات الكلامية والغنائية .

يرجع أصل الأوپرا إلى نوع قديم من غناء مع رقص يقال له « بلليه » (ballet) . والبلليه هذا كان فى الزمن القديم مجرد غناء ورقص على نغمات الآلات دون أن يكون له غرض معين أو معنى مقصود غير أنه تطور واتسع وصار الرقص يعبر عن فكرة أو موضوع كامل المعنى والتركيب والمناظر وكانت تستعمل معه أيضا الاشارات وتغيير ملامح الوجه .

على أن أقدم نوع من البلليه هو الذى كان يرى فى بلاط دوقية بورجونيا فى القرن الخامس عشر . ولما انضمت تلك البلاد إلى فرنسا كانت ايطاليا متفوقة على سائر الممالك فى هذا الميدان وكان نفوذها راجحا جدا فيه نظرا لما للايطاليين من الولع الكبير بالمظاهر والاحتفالات والمواكب والميل الشديد إلى الظهور بالفخفخة والعظمة والوجاهة الغريزية فيهم .

فى ذاك العهد كانت الموسيقى بجميع فروعها تقريبا مخصصة للاستقبالات والاجتماعات فى قصور الأمراء وكبار الماليين أى لعدد قليل من النظارة ، وفى صالونات صغيرة ، كما ان الأوبرا نفسها كانت معتبرة كتسلية ارستوقراطية للطبقات الراقية ومن هذا يتبين أن الجمهور الموسيقى لم يكن له وجود حينئذ .

أما العوامل التى أوجدت الأوبرا فأهمها الأخلاق والعادات العامة والتطور الموسيقى ووجود السمفونى (symphonie) ـ أى اشتراك الأصوات مع الآلات ـ وأبهة قصور الملوك وما كان يجرى فيها من الاحتفالات الراقصة الرائعة .

مما تقدم بيانه يستنتج أن ايطاليا كان لها القدح المعلى فى تطور فن الموسيقى وترقيته بفضل نبوغ علمائها وعبقرية فنانيها فلا غرابة اذن اذا سارعت البلاد الأخرى إلى الاقتداء بها بانشاء المسارح وتشجيع المؤلفين والأخذ بيدهم .

واتماما للفائدة نذكر هنا أسماء الموسيقيين اللذين كانوا أول من أدخلوا الأوبرا فى بلادهم وكذلك اسماء الاوبرات التى لحنوها مع تاريخ تمثيلها .

ففى ايطاليا أول من لحن الأوبرا هو الموسيقار كلوديو مونتفردي

المتوفى فى سنة ١٦٤٣ ميلاديه ، وأولى الأوبرات Claudio Monteverde التى لحنها هى أورفيو Orféo التى مثلت فى سنة ١٦٠٧م .

وفى فرنسا يمكن القول بأن الموسيقار كامبير Cambert وللكاهن بيران Perrin الحق فى لقب مؤسسى الأوبرا فى بلادهم بعد أن وضعا أوبرا La Pastorale التى مثلت فى سنة ١٦٥٨ وبعد أن أخذ ثانيهما فى سنة ١٦٦٩ بالاشتراك مع الاول تصريحا ملكيا بانشاء المسرح وادارته وحصر حق التأليف فى شخصه ولما لم ينجحا فى مأموريتهما هذه لأسباب لا محل لذكرها هنا حل محلهما الموسيقار لوللى Lully الذى اعتبر من ذلك الوقت مؤسسا للأوبرا الفرنسية .

ولوللى هذا ايطالى الجنس ، مولود بفلورنسا ، مشهود له بحسن الادارة والاقدام ولكن كفاءته الفنية لم تكن متناسبة مع شهرته . وأول أوبرا لحنها هى " Les fêtes de l'Amour et de Bacchus " التى مثلت فى سنة ١٦٧٢ م

وفى انكلترا لحن الموسيقار هنرى پورسل Henry Purcell المولود فى سنة ١٦٥٨ م جملة أوبرات أو ما يشابه الأوبرات أولاها Didon et Enée فى سنة ١٦٧٥ م

أما فى ألمانيا فلم تظهر الأوبرا إلا فى سنة ١٨٢٠ مع الاوبرا Freischutz تلحين الموسيقار الشهير ويبر Weber

وقد كان آخر من مثل العصر التجديدى المؤلفان الموسيقيان العظيمان جان سيبستيان باخ المتوفى فى سنة ١٧٥٠ وهندل Haendel المتوفى فى

سنـة ١٧٥٩ م

أما العصر الحديث فينقسم الى قسمين منفصلين عن بعضهما بالثورة الفرنسية التى كان لها أعمق الأثر فى مستقبل الموسيقى .

ففى القسم الأول استمرت الموسيقى على تقاليدها الأرستوقراطية الموروثة عن الجيل السابع عشر وأنشئت محال الطرب وأنشىء معها الأوركستر المكون من كمان وفيولانسل وكونترباص وفلاوت وبيانو ومن آلات أخرى بطل استعمالها من زمن بعيد ، ثم ظهر ، لخير الانسانية ، المؤلفون الشهيرون والعبقريون العظام باخ وهايدن وموزار وبيتهوفن الخالد . فقد اتحف هؤلاء المؤلفون العالم بألوان موسيقية بديعـــة يقال لها سونات sonates وسمفونى وكواتيور (١) (quatuor) وتعـرف أيضـا بموسيقى الغـــرف (musique de chambre) نظرا لكونها مخصصة للاجتماعات الصغيرة بعكس الأوبرا والأوبراكوميك . فانتشرت هـذه القطـوعات انتشـارا هـائـلا بعـد الاستحسـان الذى قوبلـت به وعلى الأخـص سمفـونيات بيتهوفن الشهيرة .

أما القسم الثانى فقد خلعت الموسيقى عن نفسهـا ثوب الاستعباد وتمـردت على التقاليد القديمة ولم تعد كما كانت من قبل أناشيد دينيـة داخل الكنيسة ولهو وتسلية للكبراء فى الخارج بل صارت عملا وطنيـا تحت رقابة رسميـة بما

(١) السونات هى قطعة موسيقية صامتة مركبة من ٣ و ٤ أجزاء مختلفـة السرعة ، والسمفونى هى سونات مؤلفة لتعزف على آلات الاوركستر ، والكواتيور هو قطعـة موسيقية تؤدي بواسطة ٤ أصوات أو أقسام parties

وضع لها من أغانى حماسية داعية إلى الحرية والاخاء والمساواة بين الناس فانتقـل مركزها من الصالات إلى الميادين العامة وسط الجموع الغفيرة والى ميادين القتال . ولذا كان العهد المذكور وليد الانتعاش والشعور بالحياة .

وفى العصرين المذكورين توصف الموسيقى بالـكلاسيك أي القديمة

وفى أوائل القرن التاسع عشر خرج بعض الموسيقيين أمثال ويبر وشومان الألمانيين وبرليوز الفرنسى على القواعد المرسـومة من المؤلفين الكلاسيكيين ووضعوا أساليب أخرى جديدة أسسوا بها ما سمى بالرومانتزم .

هذا وقد اشتهر من الموسيقيين الفرنسيين الـكلاسيكيين :

رامو Rameau و جليك Gluck و ليسيور Lesueur
و ميهول Méhul و برتون Berton

ومن الرومانتيكيين أوبير Auber و برليوز Berlioz و جـونو Gounod و بزيه Bizet

ومن الموسيقيين الألمان الـكلاسيكيين : باخ Bach السابق ذكره،
و موزار Mozart و هايدن Haydn و بيتهوفن Beethoven

ومن الرومانتيكيين : ويبر Weber و مندلسوهن Mendelsohn
و شومان Shumann و واجنر Wagner و شوبير Shubert

ومن الموسيقيين الايطاليـين الـكلاسيكيين : سـكرلاتى Scarlatti
و ساكيـنى Sacchini و سبونتينى Spontini و روسيـنى Rossini
و زنجريللى Zangarelli

ومن الرومانتيكيين : دونيزتى Donizetti و فيردى Verdi

أما الفن الايطالى فكان فى ذاك الوقت فى انحطاط بينما كان الفن الفرنسى فى ازدهار كبير حتى لقبت باريس بعاصمة الموسيقى .

وبعد ظهور الرومانتيزم تطورت الموسيقى وتجددت لأسباب كثيرة أهمها التغييرات السياسية التى أزالت شيئا فشيئا الحواجز الاجتماعية وزادت من نفوذ الموسيقى . ثم سهولة المواصلات الدولية التى مكنت من اكتشاف عادات وتقاليد الشعوب فى أنحاء العالم . وأخيرا الاتصال مع المدنيات الشرقية فانها أوجدت للمؤلفين مواضيع جديدة جذابة ، فنجم عن ذلك أن انتشر التعليم الموسيقي انتشارا واسعا عند جميع الشعوب وظهر فنانون ومؤلفون كثيرون ذوي مواهب ممتازة أحرزوا شهرة عالمية بما وضعوا من الأغانى الساحرة الرائعة .

الخلاصة

يستفتج مما تقدم شرحه فى هذين الفصلين الأخيرين أن التاريخ الموسيقى اتبع مجرى التيارات الأربعة الآتية :

أولا : التيار الاغريقى اللاتينى الذى سار من اليونان إلى آسيا الصغرى فسوريا فمصر فبيزنطيا فروما . ولما حل فى بلاط البابوات عم وانتشر فى القرون الوسطى المسيحية .

ثانيا : التيار الانكليزى الفلمنكى (البلجيكى) الذى أذاع فن الكونتربوان فدخل بافاريا ومنها إلى روما .

ثالثا : التيار الايطالى .

رابعا : التيار الألمانى الذى أوجد السمفونيات والمقطوعات المسماة موسيقى الغرف بزعامة باخ وهايدن وخلفائه ، والرومانتيزم بزعامة ويبر وبرليوز .

واتماما للفائدة ننشر فيما يلى أسماء الأوبرات المشهورة وأسماء ملحنيها وتاريخ ظهورها .

السنة	أسمـــاء الأوبرات		المؤلفون	
١٨٤٦	La Damnation de Faust		Berlioz	برليوز
١٨٢٨	La Muette de Portici	خرساء پورتتسى	Auber	اوبير
١٨٣٧	Le Domino noir	الدومينو الأوسود		»
١٨٥١	Sapho	سابو	Gounod	جونو
١٨٦٩	Faust	فاوست		»
١٨٧٨	Polyeucte	بوليبكت		»
١٨٨٨	Romeo et Juliette	روميو وجوليت		»
١٩٠٢	Pelleas et Mélisande	بلياس وميليزاند	Debussy	دبيسى
١٨٦٦	Mignon	مينيون	A. Thomas	امبرواز توما
١٨٦٩	Hamlet	هملت		»
١٨٧٧	Le Roi Lahor	الملك لاهور	Massenet	ماسنيه
١٨٨٥	Le Cid	السيد		»
١٩٠٦	Ariane	اريان		»
١٨٦٣	Les Pêcheurs de Perles	صيادو اللؤلؤ	Bizet	بيزيه
١٨٧١	L'Arlêsienne	الأرليزيه		»
١٨٧٥	Carmen	كارمن		»
١٨٨٣	Henri V111	هنرى الثامن		كاميل سان سانس
١٨٩٢	Samson et Dalila	شمشون ودليله		»
١٨١٦	Le Barbier de Séville	حلاق اشبيليا	Rossini	روسينى

المؤلفون		أسماء الأوبرات		السنة
روسيني	Rossini	غليوم تل	Guillaume Tell	١٨٢٩
بوتسيني	Puccini	توسكا	Tosca	١٩٠٣
»		مدام بتر فلاى	Madame Buterfly	١٩٠٦
فردى	Verdi	لاترافياتا	La Traviata	١٨٥٣
»		عايده	Aida	١٨٧١
»		ريجولتو (مضحك الملك)	Rigoletto	١٨٥١
»		فلستاف	Falstaff	١٨٩٣
»		عطيل	Otello	١٨٨٧
»		تروفاتورى	Il Trovatore	١٨٥٣
دونيزتى	Donizetti	لوتشيا دي لامرمور	Lucia di Lamermoor	١٨٣٧
»		فتاة الفرقة	La fille du Régiment	١٨٤٠
ماسكانى	Mascagni	كافاليريا روستيكانا	Cavalleria Rusticana	١٨٩٠
موزار	Mozart	افراح فيجارو	Les Noces de Figaro	١٧٨٦
»		دون جوان	Don Juan	١٧٨٧
واجنر	Wagner	تنهوزر	Tannhauser	١٨٤٥
»		لوهنجرن	Lohengrin	١٨٥٠
»		فالكيرى	Valkyrie	١٨٧٠
ويبر	Weber	فريشوتز	Freischutz	١٨٢٠
بيتهوفن	Beethoven	فيديليو	Fidelio	١٨٠٥

المؤلفون		أسمـــاء الأوپرات		السنة
مايربير	Meyerbeer		Robert le Diable	١٨٣١
»		الافريقية	L'Africaine	١٨٦٥
روبيستين	Rubinstein	نيرون	Néron	١٨٧٩
بورودين	Borodine	البرنس ايجور	Le Prince Igor	١٨٨٧
ريمسكى	Rimisky		La Nuit de Mai	١٨٨٠
تشايكوفسكى	Tchaikowsky		Voyvode, Jeanne d'Arc, etc.	١٨٩٥

الفصل الخامس

الموسيقى العربية من العصر الجاهلي الى سقوط الأندلس

لم تحتل الموسيقى العربية المكان اللائق بين الفنون الجميلة إلا فى عهد بنى أمية حينما كان اتصال العرب بالمدنيتين الفارسية واليونانية وثيقا جدا .

ففى العصر الجاهلى ، وبحكم البداوة التى شبوا وترعرعوا فى ظلها ، لم ينشأ العرب أن يروا فى الموسيقى علما يقتبس وفى الغناء صناعة شريفة تحترف لذلك كان ميدان غنائهم ضيق النطاق للغاية لا يخرج عن حداء الابل ـ أى الغناء الذى يتغنى به الحادى ليبعث فى ابله النشاط والانتعاش لكى تقوى على السير ـ والترنم الذي كانوا يسمونه غناء إذا كان بالشعر ، وتغبيرا ـ أى التذكير بالغابر ـ إذا كان بالتهليل أو الترتيل .

على أن عرب الجاهلية كانوا مع ذلك موسيقيين بطبعهم وغريزتهم ، وليس أدل على ذلك من شغفهم بالغناء وشدة اقبالهم على العزف بمختلف الآلات الموسيقية ونضوج ملكة الايقاع عندهم . وإذا أضفنا إلى هذا الاستعداد الفنى الفطرى ميلهم الشديد إلى الرقص والغزل والصيد وشرب الخمر، لأدركنا بسهولة كيف استطاعوا العيش فى الصحارى القاحلة الخالية من أسباب اللهو والتسلية وكيف أمكنهم التخلص من ملل العزلة والانفراد .

لم ينظر العرب إلى مهنة الغناء بعين الاعتبار والتقدير اعتزازا بأصلهم من ناحية واقتداء بأشراف الفرس من ناحية أخرى . ولذلك كانت المهنة المذكورة حتى

خلافة سيدنا عثمان مقصورة على النساء دون الرجال ، فكانوا يستقدمون القيان — أى العوالم — من بلاد الفرس حيث كانت الموسيقى مزدهرة . ومن أشهر تلك القيان القينتان المعروفتان بالجرادتين .

هذا وقد عرف عرب الجاهلية من الآلات الوترية المزهر ، وهو عود ذو وجه من الرق ، والمعزف والجنك ، ومن آلات النفخ المزمار والناى والقصبة والشبابة ، ومن آلات النقر الطبل والدف والقضيب والصنوج .

ويقال ان أول من غنى على العود من العرب بألحان الفرس النضر بن الحارث وذلك انه وفد على كسرى فتعلم ضرب العود والغناء وقدم مكة فعلم أهلها .

أما فى عهد النبوة وفى خلافتى أبى بكر الصديق ، أول الخلفاء الراشدين ، وعمر بن الخطاب ، فقد كان الاهتمام بالموسيقى ضعيفا نظرا لانشغال الرسول عليه السلام بنشر دعوته وتبليغ رسالته واشدة تعبد الخليفتين المذكورين وكراهيتهما لسماع الموسيقى .

بيد أن الموسيقى انتعشت قليلا فى عهدى سيدنا عثمان وعلى بن أبى طالب حيث انتشر تيار مدنيات البلاد التى افتتحها عمر بن الخطاب وبالأخص المدنيتين الفارسية واليونانية فأخذ الرجال والغلمان يتعاطون الغناء ويحترفونه اقتداء بالبيزنطيين . وقد قلل العرب من ازدرائهم لحرفة الغناء فصاروا يستقدمون الموسيقيين لاقامة الحفلات فى بيوتهم .

وقد اشتهر من المغنين الرجال فى ذلك العصر طويس المتوفى في سنة ٧٠٥ م فى خلافة الوليد بن عبد الملك . وهو أول من غنى فى الاسلام بألحان الفرس ،

وذلك أن عبد الله بن الزبير لما بنى الكعبة ورفعها ، كان فى بنائها صناع من الفرس يغنون بألحانهم فوقع طويس عليها الغناء العربى .

أما الآلات الموسيقية التى كانت مستعملة في ذاك الوقت فهى نفس آلات العصر الجاهلى ما عدا المعزف والمزهر فقد حل محلهما العود الحديث ذو الوجه الخشبي .

مات على رضى الله عنه وآل الحكم إلى الأمويين فنقلوا الخلافة من المدينة إلى دمشق واتسعت فتوحاتهم حتى وصلت الى الهند والصين شرقا وشواطئ الاطلانطيق والأندلس غربا وأصبح الاسلام فى عهدهم دولة عسكريه بعد أن كان دعوة دينية ، وهكذا تمت على يدهم معجزة التاريخ حقا .

وكان طبيعيا بعد هذه الانتصارات الباهرة أن يزداد اتصال العرب بالمدنيات الفارسية واليونانية والمصرية ، ولذلك أخذت الموسيقى العربية ترقى بارتقائهم فى مدارج الحضارة ووضعت لها بعض الأوزان الايقاعية سميت الخفيف الأول والخفيف الثانى والخفيف الثقيل والرجز والرمل وهو ما لم يكن معروفا فى عهد الخلفاء الراشدين ، ثم أدخلت عليها ألفاظ فارسية كالدستان للدلالة على موضع العفق فى العود وقد سماه المجمع اللغوى المصرى « العتب » ، والزير والبم للدلالة على الوترين الأول والرابع ، والبربط ــ وتفسيره باب النجاة ــ للدلالة على العود والمعنى أنه مأخوذ من صرير باب الجنة .

وعلى أثر هذه النهضة القوية برز كثيرون من المغنين والمغنيات أشهرهم سائب خاثر وعثمان سعيد بن مسجح . فالأول كان يغنى بغير آلة تصحب صوته

مكتفيا بقضيب كان يضرب به الأرض لوزن الغناء ولكنه ما كاد يسمع غناء نشيط الفارسى عندما قدم إلى المدينة ورآه يستعمل العود حتى أعجب به وصنع مثل غنائه بالعربية فكان أول من غنى غناء متقنا فى المدينة مستعملا العود . والثانى عثمان سعيد بن مسجح كان أول من نقل غناء الفرس إلى غناء العرب بمكة إذ سمع الأعاجم تتغنى بالفارسية حينما احترقت مكة واستقدم البناءون من الفرس لبناء المسجد الحرام فلما سمع غناءهم نقله إلى شعر عربى وهاجر ليتعلم فن الغناء فرحل الى الشام وأخذ من ألحان الروم ثم انقلب الى فارس فأخذ بها غناء كثيرا متحاشيا كل ما كان غريبا عن الموسيقى العربية وتعلم العزف ثم عاد الى الحجاز وأصبح له فى الغناء مذهب خاص وطريقة تبعها الناس بعده .

وممن أخذ الغناء عن خاثر عزة الميلاء وجميلة ومعبد وابن سريج .

وقد امتاز العصر الأموي الزاهر بظهور الكتابين الأولين عن الموسيقى والغناء وهما كتاب النغم و « كتاب القيان » ليونس الكاتب الذى كان قد أخذ الغناء عن معبد وابن سريج .

وفى القرن الثانى للهجرة تبوأ العباسيون الخلافة فى بغداد بعد انتصارهم على الأمويين فكان عصرهم عصرا ذهبيا فى علومه وفنونه ، غنيا بعلمائه وفلاسفته وشعرائه ، بلغت فيه الحضارة الاسلامية الذروة القصوى .

كان للموسيقى فى ذلك العصر المكان الأسمى فى قلوب الناس وأصبح أهلها موضع الاحترام والتقدير وأدخلت عليها الكثير من أسمائها واصطلاحاتها الحالية

وزادت الأوزان والمقامات وكثرت الآلات وشاع استعمالها ثم أسس المأمون أول جامعة عربية أسماها « بيت الحكمة » قام أساتذتها العلماء بترجمة العلوم اليونانية على اختلاف أنواعها .

وممن عنوا عناية خاصة باثبات القواعد الموسيقية العربية ونظرياتها بعد يونس الكاتب الأموى سالف الذكر اسحق ابراهيم الموصلى الذى يقول عنه المؤرخون انه ألف ثلاثة وثلاثين كتابا فى الموسيقى ، ثم الخليل بن احمد الذى وضع « كتاب النغم ، و كتاب الايقاع » وجاء بعدهما من برزها فى هذا المضار وهو اسحق بن يعقوب الكندي الذى وضع ستة مؤلفات موسيقية محفوظة فى المتحف البريطانى ، وجاء بعد الكندى ابو نصر محمد الفارابى وكان موسيقيا ضليعا يجيد العزف على العود ومن أشهر كتبه « كتاب الموسيقى الكبير »

وقد ظهر من نوابغ الموسيقيين المشهورين فى ذلك العصر ابراهيم بن المهدى وحكم الراوى وابراهيم الموصلى وابن جامع ويحيى المكى وزلزل وفليح بن أبى العوراء ومخارق ، ومن المغنيات بذل .

وقد جاء فى بعض الكتب ما يفهم منه انه كان هناك نظام معروف مقرر لتدوين الألحان في عهد الكندى واسحق الموصلى وابراهيم بن المهدى وقد عزز هذا الرأى بعض الكتاب والمؤرخين وفى مقدمتهم مينينسكى Mininski استنادا على كتب خطية قديمة غير موجودة الآن وبالأخص كتاب « مقاصد الألحان » و « كنز الألحان » لعبد القادر بن غيبى ومفسرين عدم انتشار النظام المذكور بأن رجال الفن كانوا قليلين فلم ينشروه خشية المزاحمة ومحافظة على مكانتهم الفنية .

غير أن الأستاذ جول روانيت Jules Rouanet والمستشرق فيللوتو Villoteau قررا ، الأول فى دائرة المعارف الموسيقية والثانى فى كتابه وصف مصر Description del'Egypte ، ان العرب لم يعرفوا ولم يستعملوا قط ، لتدوين ألحانهم ، نظاما موسيقيا معينا حيث انه لم يرد أى ذكر لنظام مثل هذا فى مؤلفاتهم العديدة ولا فى مؤلفات معاصريهم من الموسيقيين الأوروبيين .

ونحن نميل إلى الاعتقاد بأن الرأى الثانى هو الأرجح للأسباب التالية :

أولا : لأنه من غير المعقول بل ومن المستحيل أن يكون للعرب نظام موسيقى فى مثل هذه الأهمية ولا يشار إليه بكلمة واحدة فى المؤلفات القيمة التى وضعها علماؤهم الفطاحل أمثال اسحق الموصلى والكندى والفارابى وصفى الدين والتى مع ذلك ذخرت بالأبحاث الدقيقة الوافية فى تركيب الديوانى الموسيقى وفى مقاماته وتصويرها وفى أبعاده ونسبه وسلمه وفى الدساتين ومسافاتهـــا الخ الخ ...

ثانيا : لأنه لو كان للنظام الثابت المذكور وجود حقيقة لأسرع موسيقيو العصور الوسطى الاوروبيون إلى اتخاذ الوسائل اللازمة للوقوف على قواعده وأصوله لشدة احتياجهم الى ما يصلح نظامهم المشوب آنئذ بالنقص والتعقيد وعدم الاستقرار ولتكلموا عنه فى كتبهم المحفوظة فى المتاحف ودور الكتب والتى دونوا فيها مقطوعات ذلك الوقت .

لذلك يغلب على الظن بأن النظام الذى تكلم عنه أصحاب الرأى الأول لم يكن فى الحقيقة إلا اصطلاحات خصوصية وضعها المؤلف لنفسه فقط ولا يفسرها إلا هو كما كان يفعل الاغريق القدماء وكما يفعل إلى يومنا هذا بعض

المتعلمين المبتدئين فلا يصح والحالة هذه اتخاذها دليلا على أن العرب استعملوا تدوينا موسيقيا بالمعنى المعروف .

أما في الأندلس فبعد ما انهزم الأمويون أمام العباسيين ولوا وجههم شطر تلك البلاد فاحتلوها ونشروا فيها علومهم وفنونهم الجميلة التى لا تزال آثارها باقية إلى اليوم ناطقة بما كانوا عليه من مهارة فنية وذوق سليم . وقد كان للموسيقى نصيب وافر من عنايتهم فحسنوا فى آلات الطرب وزادوا عليها الكثير من الآلات الوترية والنحاسية .

على أن هذه التحسينات مع ما فيها من فوائد جليلة لا تعد شيئا مذكورا بجانب تلك الموشحات التى جادت بها قرائحهم الوقادة والتى بأسلوبها الشعرى المبتكر وألحانها العذبة الموزونة ومعانيها الساذجة الطريفة صمدت أمام الأحداث والازمان وخلدت ذكرى الأندلس فى عالم الفن وأصبحت للموسيقى المصرية أساسا ولغنائها كنزا وذخرا .

فى ذلك العصر انتشرت الموسيقى العربية فى أوروبا انتشارا واسعا وشاع استعمال العود ونقلت البعثات الموفدة من أوروبا لدراسة الموسيقى العربية الكثير من كتب العرب فى هذا الفن كمؤلفات الكندي ، والفارابى واخوان الصفا وابن سينا .

أما اشهر موسيقيي الأندلس فهو أبو الحسن على بن نافع الملقب بزرياب ، تلميذ اسحق الموصلى ، وهو الذى زاد الوتر الخامس فى العود واستعمل للعزف مدرابا من قوادم النسر لا من الخشب الرقيق كما كانت العادة . وقد لقب

بالزرياب لأجل سواد لونه مع فصاحة لسانه وحلاوة شمائله تشبيها له بطائر حسن التغريد يقال له الزرياب .

ولما غدر الدهر بالعرب فى القرن الخامس عشر وسقطت الأندلس هاجر كثير من أهلها إلى شمال افريقيا ونقلوا إليها الفن الأندلسى الذى لم تزل آثاره محفوظة للآن .

الفصل السادس

الموسيقى المصرية منذ عهد الفراعنة الى آخر القرن التاسع عشر

ان من يشاهد النقوش البديعة الموجودة فى مقابر الفراعنة ليندهش حقا من وجود صور لفرق موسيقية منظمة ومجهزة بكثير من الآلات المتقنة المختلفة الأشكال والأحجام . واذا أضفنا الى ذلك ما كتبه المؤرخون القدماء عن نجاح الموسيقى وتقدمها في ذاك الوقت ، كان علينا أن نوقن بأن الموسيقى المذكورة كانت على درجة عظيمة من الرقى وسعة الانتشار وكان لها المقام الأول بين موسيقات الشعوب الأخرى .

ومن أسف أن تندثر الموسيقى المصرية القديمة دون أن نعرف لها كنها أو لونا ، فكل ما نعلمه عنها ينحصر فى كونها مبنية على النظام الاغريقى وذلك على أثر الاختبارات العديدة التى أجريت فى النايات التى وجدت فى المقابر والمودعة فى المتاحف كما سبق وشرحنا ذلك فى الفصل الأول .

مضت السنون والقرون ودخلت مصر مدنيات عدة كانت الأخيرة منها المدنية البيزنطية فتأثرت الموسيقى المصرية من ضغط الأحداث والتطورات وأخذت تتلاشى شيئا فشيئا الى أن تركت مكانها للموسيقى البيزنطية الخاضعة آنئذ للكنيسة . فلما فتح العرب مصر فى القرن السابع للميلاد ، ونقلوا اليها فنهم ، انحصر الفن البيزنطى والفن القبطى فى الكنائس فأفسحا

الطريق أمام الموسيقى العربيـــة التى كانت فى ذاك الوقت قد أخذت فى النمو والازدهار .

جاء العصر الفاطمى فاستولى الفاطميون على شمال افريقيا كله فى سنة ٩٠٩ ميلادية . ولما فتح المعز لدين الله أول الخلفاء الفاطميين مصر أمر بانشاء القاهرة وبنى بها الجامع الأزهر . وكانت مصر آنئذ مرتبطة ارتباطا شديدا بالمدنيتين الأندلسية والشرقية كما ان الموسيقى العربيـــة فيها كانت قد اجتازت شوطا بعيدا فى طريق الرقى على أثر التطورات التى طرأت عليها منذ عصر الخلفاء الراشدين إلى ذلك الحين .

ومن أشهر موسيقيى ذلك العهد ابن الهيثم المولود فى البصرة مؤلف « رسالة فى تأثيرات اللحون الموسيقية فى النفوس الحيوانية » والمسبحى الكاتب واضع « مختار الأغانى ومعانيها » وابو الصلت أمية المولود فى الأندلس وكان مجيدا للعزف بالعود وابن ابى القاسم وابن القفطى .

* * *

انتهت الدولة الفاطمية فى سنة ١١٧١ م . وحلت محلها الدولة الأيوبية فى مصر وسوريا والعراق واليمن فأخذت الموسيقى فى الانهيار والاضمحلال نظرا لانشغال الأيوبيين فى الحروب الصليبية والأعمال الحربية الأخرى التى كانت تتطلبها سلامة البلاد والتى لم تدع لهم مجالا للاهتمام بالفنون الجميلة .

* * *

ولما انقرضت الدولة الأيوبية فى القرن الثالث عشر استقر الحكم للمماليك الذين كان الملوك السابقون يكثرون من استخدامهم ، ثم للمماليك الأتراك الذين

جاؤوا بعدهم فطغوا وعاثوا بالبلاد فسادا وعم الظلم والفوضى وانتشرت الأمراض والأوبئة فأهملت العلوم والفنون حتى أوشكت على الاندثار .

* * *

ظل الفن الموسيقى على حالته السيئة هذه مدة خمسة قرون إلى أن دخل الفرنسيون مصر فى السنوات الأخيرة من الثامن عشر فأخذت المدنية الأوروبية فى التأثير على المدنية العربية وأصبحت مصر ميدانا للتنازع بين المدنيتين الشرقية والغربية ، غير أن العناية الالهية لم تشأ أن تصاب البلاد فى كيانها وفنونها فهيأت لها من الظروف الدولية ما اضطر معها الغاصب إلى الانسحاب من البلاد وما جعل من محمد على واليا عليها فكان من شأن ذلك أن سد الطريق أمام النفوذ الفرنسى وأوقف تياره ونجت الموسيقى من وطأته وبطشه .

* * *

كان أول ما اهتم به الوالى محمد على باشا اهتماما شديدا تنظيم الجيش ، فأنشأ مصانع الذخيرة والميرة ومدارس موسيقية لتزويد الجيش بالفرق الموسيقية اللازمة لأسلحته المختلفة وجلب لها أساتذة من الفرنسيين والألمان ، فلما استتب له الامر عمل جاهدا على نشر العلوم والفنون وعطف على الموسيقيين وشملهم بعنايته ورعايته .

وفى ذلك العصر وضع الشاعر الموسيقى الضليع السيد محمد شهاب الدين كتابه المشهور « سفينة الملك ونفيسة الفلك » وهو كتاب نفيس حقا صان الموسيقى من الضياع وهو يحتوى على عدد كبير من الموشحات الأندلسية التى كانت قد وصلت إلينا بالنقل والسماع وقد ذكر فيه من المقامات الكردان والراست

والحجاز والسيكاه والجهاركاه والنيروز (البياتى) والاصفهانى والأوج والعراق والعشاق والصبا والنوا والحسينى والزنكلاه والنكريز ومن الأوزان الورشان والسماعى والمخمس والافرنجى والنوخت والمصمودى والرهج والمربع والستة عشر والأربعة والعشرين والظرفات والأوفر والمحجر والخفيف والثقيل والفاخت والمدور ، وهى من ضمن الأوزان الشائع استعمالها الآن .

وقد ظهر من الموسيقيين فى ذاك العهد محمد المقدم الذى تعلم عليه عبده الحامولى وخطاب القانونجى ومصطفى العقاد رأس أسرة العقاد الشهيرة .

أما الغناء المصرى فكان منحصرا آنئذ فى الموشحات وغناء العوالم والقصائد والمواويل .

* * *

انتقل محمد على باشا إلى جوار ربه فلم تتقدم الموسيقى من بعده خطوة واحدة إلى الأمام وظلت كذلك إلى أن ارتقى الخديوي اسماعيل عرش مصر فجلب من البلاد الأوروبية الفرق الموسيقية القوية وأنشأ دار الأوبرا وكانت باكورة ما عرض فيها رواية ريجوليتو فى ١٧ نوفمبر سنة ١٨٦٩ ، فرواية عايده فى ٢٤ ديسمبر سنة ١٨٧١ وكلاهما من تلحين الموسيقار الايطالى الشهير فردى . ثم قام بانهاض الموسيقى المصرية بأن شمل موسيقيى ذاك الوقت بعطفه وأغدق عليهم من جوده وكرمه نخص بالذكر منهم عبده الحامولى ومحمد عثمان والشيخ سلامه حجازى والشنتورى ومحمد المسلوب من المطربين ، واحمد الليثى ومنسى الكبير ومحمد العقاد ومحمود الجركشى وامين البذرى وابراهيم سهلون من العازفين ، وألمظ وساكنة والوردانية من المطربات .

ولما سافر الخديوى اسماعيل إلى استامبول استصحب معه عبده الحامولى ليسمعه الموسيقى التركية التى كانت لها حينئذ الزعامة فى جميع بلاد الشرق العربى وليقتبس ما يلائم المزاج المصرى . واستحضر من الآستانة فرقة تركية أخذ الموسيقيون المصريون عنها كثيرا من التلاحين والبشارف التى لا تزال كنزا نفيسا إلى يومنا هذا .

وفى ذلك العصر ظهرت الأدوار ذات اللحن الواحد للمذهب والأغصان ثم الأدوار ذات الردود (الهنك) .

أخذت الموسيقى منذ عودة عبده الحامولى من الآستانة تنمو شيئا فشيئا وتتطور بما زيد عليها من النغمات والأوزان والمبتكرات الفنية الجديدة وبمن استجد من أهل الفن والطرب أمثال المرحوم قسطندي منسى ؛ عازف القانون القدير والأستاذ الموهوب المحبوب الذى كان أول من دون الألحان الشرقية بالعلامات الافرنجية ، وحاز شهرة واسعة فى هذا المضمار وساهم بأكبر نصيب فى نشر الثقافة الموسيقية فى الأوساط المصرية الراقية — وداود حسنى والشيخ يوسف المنيلاوي وعبد الحى حلمى وابراهيم القبانى ومحمد السبع واحمد حسنين ومحمد سالم واحمد ادريس والصيرفية والسويسية وتوحيده .

وقد اشترك الأدباء والشعراء فى نظم المقطوعات الغنائية الراقية من أدوار وقصائد ومواويل فساعدوا كثيرا على تهذيب الغناء المصرى ورفع مستواه وفى اعلاء شأن الفنيين وذيوع شهرتهم .

وما أوشك القرن التاسع عشر على الانتهاء الا وكانت الموسيقى المصرية قد بلغت فى نهضتها هذه حدا كبيرا من الكمال والجمال وأصبحت غنية بطربها

وملحنيها وعازفيها وعلى رأسهم عبده الحامولى ومحمد عثمان وداود حسنى والشيخ سلامه حجازى .

على يد المطربين والموسيقيين المتقدم ذكرهم وبفضل جهودهم الفنية الصادقة انتشر الطرب انتشارا واسعا وارتفع شأنه عند الجمهور . ففى البنادر والعواصم والقرى ما كنت تسمع إلا أدوار عبده الحامولى ومحمد عثمان ومواويل عبد الحى حلمى . وكان أيضا للتقاليد العربية الكريمة حظ وافر فى اتساع هذه الحركة الفنية فلم تكن حفلة من حفلات الطبقات الراقية والمتوسطة سواء فى المدن أو فى القرى لتخلو من مطرب شهير يحييها فتجتمع الجماهير فى الصيوان الأنيق المعد لاستقبال المدعوين ويقضون سهرتهم على أحسن حال من الايناس والطرب ، ثم ان التفاهم المقرون بالاحترام كان تاما بين المطروب والجمهور ، فكان الأول يضحى براحته ويجود بفنه وكان الثانى يجود بتشجيعه وسخائه .

بيد أن الاقدار لم تشأ أن يظل الفن ناعما برقيه ونجاحه . ففى سنة ١٩٠١ انتقل المرحومان عبده الحامولى ومحمد عثمان الى رحمة ربهما فعم الأسف العميق البلاد كلها من أقصاها الى أقصاها واختفت الليالى الملاح والأفراح البهيجة والسرادقات الفخمة ورزئت الأوساط الموسيقية في أعز أحلامها وأمانيها .

وقبل أن نختتم هذا الكلام نرى لزاما علينا أن نتقدم بنبذة تاريخية عن حياة الموسيقيين الأربعة السابق ذكرهم من وجهتها الفنية ، اظهارا للمجهود العظيم الذى بذلوه للسير بالفن فى طريق الانتعاش والازدهار .

عبده الحامولى

كان عبده الحامولى مطربا مبدعا وملحنا عظيما . وكان صوته رخيما لينا قويا آية فى الجمال ، تتغلغل نبراته فى نفس السامع فتهزه طربا وسرورا . وهو أول من استعمل نغمة الحجاز كار والنهاوند والنواثر بعد عودته من استامبول .

أدواره «فى البعد يا ما كنت أنوح» مقام سيكاه «والله يصون دولة حسنك» «وكنت فين والحب فين » مقام حجازكار «وأنا من هجرك أحكى خصرك» مقام عشاق ، آية فى الابداع وسلامة الذوق تعبر تماما عن رقة شعوره ورفيع احساسه .

كان عالى النفس كريما محبوبا عند الجميع ، حلو الحديث ، جليس الأمراء والعظماء ، سهراته عروس السهرات سواء من جهة الطرب أو من جهة الفخامة والوقار ، لا يلفظ اسمه « سى عبده » الا بكل اجلال واحترام .

محمد عثمان

فنان كبير ومطرب وملحن لا يبارى ، لا يقل كفاءة عن عبده بل ربما فاق عليه بما وضع من الموشحات الخالدة مثل « اسقنى الراح » مقام حجاز كار أصول مربع « ويا غزالا زان عينيه الكحل » مقام حجاز كار أيضا أصول نوخت «وملا الكاسات وسقانى» مقام راست أصول سماعى ثقيل « ومدير الأفكار بدرى » مقام كردان أصول مربع ، وهى موشحات ناطقة بنبوغه وعبقريته .

كان صوته ضخما غليظا شجيا ولذلك كان يشرك معه فى غالب الأحيان مساعدا ذا صوت رفيع يغنى معه من الجواب بينما هو يغنى من القرار

أدواره بديعة جذابة منها عشنا وشفنا سنين مقام كردان ، وبستان جمالك مقام دلنيشي ، ويا ما انت واحشني مقام حجاز كار ، وخادنى الهوى مقام نهوند ، واليوم صفا داعى الطرب مقام عجم ، ولسان الدمع مقام سيكاه ، واعشق الخالص لحبك مقام حبا ، واصل الغرام نظره مقام راست ، وبدع الحبيب مقام جهار كاه ، وإليه يرجع الفضل فى ادخال الردود (الهنك) فى الأدوار .

كان المرحوم محمد عثمان شعبيا بمعنى الكلمة ، فسهراته كانت تحوى مختلف الطبقات وكان مشهورا بالنشاط وسرعة الخاطر وكثيرا ما كان يغني واقفا بين أفراد تخته ممسكا العود باحدى يديه وملوحا باليد الأخرى فيتحمس الجمهور ويطلب الاعادة والمزيد حتى مطلع الشمس فينصرف الناس راضين شاكرين . فلا غرابة اذن إذا خلد لنفسه أجمل الذكرى فى قلوب عارفيه .

داود حسنى

١٨٧ ـ ١٩٣٧

علم من الاعلام الذين عاصروا عبده ومحمد عثمان ، شغف الفن الموسيقى صغيرا فظل طول حياته خادما له

عبقرى فذ وفنان موهوب ، تتلمذ عليه أغلب الموسيقيين والموسيقيات وأكبر المطربين والمطربات . غذى الفن بأغانيه المختلفة الألوان والمنوعة الألحان فساهم بأوفر نصيب فى نهوضه ورقيه .

روحه الفنية كانت بعيدة عن كل تكلف وخفيفة إلى أقصى درجة وله في التلحين أسلوب بديع خاص تمتاز به ألحانه عن سواها من الألحان .

بدأ حياته مغنيا وتعلم العزف على العود فأجاده وأعجب كثيرا بأغانى محمد عثمان فقلده فى الهنك وفى طريقة التلحين فأصبح ملحنا قديرا وافر الانتاج .

لحن أكبر عدد من الأدوار حتى ليقال ان ما يغنى له منها يزيد على المائتى دور .

فمن أدواره « حبك يا سلام » مقام صبا « الحسن أنا عشقته » مقام صبا أيضا « عزيز حبك » « على عشق الجمال » مقام سيكاه « أسير العشق » « بالعشق أنا قلبى هانى » مقام جهار كاه « فؤادى أمره عجيب » مقام كردان « القلب فى ودك مشتاق » مقام عشاق « يا طالع السعد افرح لى » مقام راست « بافتكارك ايه يفيدك » مقام نهاوند « دع العزول ده من فكرك » « شرف حبيب القلب » مقام حجاز كار « حسن طبع اللى فتنى » مقام نيرز راست « هوى حبيبى يوافقنى » مقام حجاز « الحب سلطانه آسى » مقام عجم « كل قلبى يا جميل ما يرق لك » مقام نوا « عاهدت قلبى » « غوانى القلب » مقام بياتى « قلبى بحبك ولكن » مقام بسته نكار « ان عاش فؤادى » مقام نهاوند « القلب فى حب الهوى » مقام حجاز كار كرد وهو أول دور حديث لحن من هذه النغمة ، كلها أدوار آية فى الاتقان والطرب .

ومن طقاطيقه البديعة التى صادفت اقبالا عند الجمهور « قمر له ليالى » مقام راست « هو الدلال يعنى خصام » مقام كردى « جنة نعيمى » مقام حجاز كار و « حيرانه ليه » مقام راست .

ولحن أيضا موشحات جميلة منها موشحة « رمانى بسهم هواه » مقام نهاوند أصول مربع « لما بدا يتثنى » مقام نهاوند أيضا أصول سماعى ثقيل وبعض

الروايات المسرحية الغنائية منها رواية « شمشون ودليله » .

والمرحوم داود حسنى اليد الطولى فى تسجيل الأدوار والموشحات القديمة مع الشيخ درويش الحريرى والمرحومين حسن انور ومحمود رحمى .

* * *

الشيخ سلامه حجازى

١٨٥٢ ـ ١٩١٧

ممثل شهير وملحن قدير ، نابغ مبدع ، صوته عذب رخيم سواء فى الارتفاع أو الانخفاض ، وهو الذى ابتكر المارشات والسلامات الخديوية التى كانت تنشدها الجوقة الموسيقية فى افتتاح الرواية وفى ختامها .

لحن من الأدوار : « الوجه مثل البدر تمام » مقام بنجكاه و « مجروح يا قلبى والله سلامتك » مقام فرحناك اوج « بسحر العين تركت القلب هايم » مقام بياتى « لغير لطفك أشكى لمين حالى » مقام صبا « فؤادى يا جميل بهواك » مقام نهاوند « يا رشيق القد فؤادى ما بيده حيله » مقام بياتى « يا بدر واصل عشاق جمالك » مقام بوسلك « ادر لى بكاس الطرب » مقام كردان « ظريف الأنس والطلعة البهية » مقام حجاز كار .

ولحن أيضا بعض الموشحات منها « صاح هات الراح بنت الدنان » مقام سيكاه أصول امان ، وخلد اسمه بقصائده الغنائية المشهورة «ان كنت فى الجيش» « سلام على حسن » و « سلى النجوم أيا شارلوت عن سهرى » « عليك سلام الله يا شبه من أهوى » وطبقت شهرته الشرق العربى كله .

الفصل السابع

الموسيقى المصرية فى الربع الأول من القرن العشرين

تركت وفاة المرحومين عبده الحامولى ومحمد عثمان أثرا سيئا فى نفوس الجماهير اذ ساد الاعتقاد حينئذ عند الجميع ، ان خطأ أو صوابا ، بأن الفن لم يعد له من يمثله التمثيل اللائق به وانه سائر إلى الانهيار لا محالة ، مع انه كان يوجد آنئذ من الفنانين من هم جديرون بكل حمد وثناء وكان لهم شأن يذكر في عالم الفن أمثال يوسف المنيلاوى وعبد الحى حلمى واحمد حسنين وابراهيم القبانى ومحمد السبع وداود حسنى ، ولهذا أخذ الاهتمام بالحفلات الغنائية والسهرات الشعبية يتضائل شيئا فشيئا إلى أن صار فى حكم العدم.

وفى سنة ١٩٠٦ انتشرت الفونوغرافات فى طول البلاد وعرضها فاكتفى الناس بسماعها ثم سجلت الشركات معظم الأدوار والموشحات والقصائد بواسطة مطربى ومطربات ذاك الوقت نذكر منهم ، فيما عدا المشار إليهم آنفا ، الشيخ سلامه حجازى والسيد الصفتى وسليمان ابو داود وعلى عبد البارى ومحمد ابو العلا وزكى مراد وبهيه المحلاويه واللاونديه ونعيمه المصريه .

ولما نضب هذا المعين وازداد العنصر النسائى الغنائى نموا ونشاطا طرق الملحنون والمطربون باب الطقاطيق وسرعان ما اجتذبت اقبال الجمهور واعجابه على الرغم مما كانت تحوي من فاحش القول والبذاء . فلما رأت الشركات تهافت

الناس على هذا النوع من الغناء فتحت خزائنها للمؤلفين والمطربين وأغرتهم بالأجور المرتفعة طمعا فى الربح فانهالت عليها الطقاطيق التهتكية وانتشرت انتشارا هائلا خشى معه انحطاط أخلاق الشعب .

ومما زاد الحالة سوءا أن انتقل المرحومون الشيخ يوسف المنيلاوى وعبد الحى حلمى واحمد حسنين إلى رحمة ربهم بين سنتى ١٩١١ و ١٩١٣ فهجرت الموشحات والأدوار والمواويل ولم يعد لها أى ذكر وانحصر الغناء فى الطقاطيق والأناشيد المسرحية الرخيصة وزاد اندفاع الجمهور شطر العنصر النسائى وأخذ يناصره ويقبل على حفلاته ويحيطه بعطفه واستحسانه حتى تسيطر تماما على ميدان الفن .

وهكذا هبط مستوى الفن إلى حد جعل اليأس يتطرق إلى نفوس المغرمين بالموسيقى الراقية .

وفى سنة ١٩١٤ لم يشا بعض من محبي الموسيقى والغيورين عليها أمثال مصطفى بك رضا ، العالم الموسيقار الشهير ، وزملائه الأماجد الأساتذة صفر على ومنصور عوض والشيخ درويش الحريرى والمرحومين حسن انور ومحمد العقاد الكبير ومحمود رحمى ، أن يقفوا مكتوفى اليد أمام هذا التدهور الفني فأنشأوا فى القاهرة ناديا تحت اسم نادي الموسيقى الشرقى لنشر الثقافة الموسيقية فى البلاد وبث الروح الفنية فى نفوس النشء والعمل على ترقية الفن واعلاء شأنه . وهذا النادى يعرف الآن باسم معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية .

ومع ذلك وعلى الرغم من الجهود الجبارة التى بذلها النادى المذكور فى سبيل

الغرض الذى أنشىء من أجله وعلى الرغم من وجود عنصر رجالى لا يستهان به مكون من فنيين ممتازين كالأساتذة منصور عوض ومحمد كامل الخلعى وصالح عبد الحى وسليمان أبو داود ومحمد ابو العلا وزكى مراد وعلى عبد البارى ومحمد السبع وابراهيم سهلون وامين البوزرى ومحمد العقاد وسيد الصفتى وسامى الشوا ، الذى استحق بمهارته فى العزف على الكمان وتآليفه المنوعة البديعة لقب أمير الكمان ، وجميل عويس ، عازف الكمان القدير الذى اشتهر بسماعياته ومقطوعاته الموسيقية الرائعة خصوصا سماعى النواثر وسماعى العجم وسماعى بسته نكار ورقصة الأندلس، على الرغم من كل هذا لم تخط الموسيقى خطوة واحدة الى الأمام من جراء اعراض الجمهور وتعلقه بالطرب الرخيص كما سبق القول .

ظلت الموسيقى على حالتها السيئة هذه الى أن لمع اسم سيد درويش فى سماء الفن فأدهش الأوساط الموسيقية بألوان جديدة لم يكونوا ايعرفوها من قبل ثم لاقى اعجابا كبيرا بأغانيه المسرحية الوصفية الجذابة وبأناشيده القومية القوية وما حل عام ١٩١٨ الا وكان قد بلغ قمة المجد بأدواره الخالدة ورواياته المسرحية الرائعة .

وفيما يلى لمحة تاريخية وجيزة عن الفنان المذكور وعن ركنين عظيمين من أركان النهضة الموسيقية الحديثة وهما المرحوم محمد كامل الخلعى والأستاذ منصور عوض الذين كانا يعملان أيضا على ترقية الفن ورفع مستواه سواء بالتدريس أو بوضع الكتب الموسيقية القيمة والتآليف الغنائية والآلية الشيقة .

سيد درويش

ولد هذا العبقرى فى الاسكندرية فى ١٧ مارس سنة ١٨٩٢ واحترف فى بدء حياته العملية صناعة البناء . ولكن نفسه الوثابة وروحه الموسيقية الحساسة وعبقريته الموهوبة جعلت منه سريعا علما خفاقا فى ميدان الفن وملحنا وصافا صادقا ومجددا عظيما نابغا . فقد تمكن بنبوغه الفطرى من احياء نغمتين لم يكن للموسيقى المصرية عهد بهما من قبل وهما النكريز والزنكلاه ولحن منهما دورى يا اللى قوامك يعجبنى و فى شرع مين قاضى الهوى وهما تحفتان فنيتان رائعتان ممزوجتان بقليل من الموسيقى الأوروبية مما أكسبهما طلاوة ورونقا دون أن يؤثر على طابعهما الشرقى البديع .

ومن أهم أدواره الأخرى دور « أنا عشقت » مقام حجاز كار الذى ينم بعظمته وسحر نغمته عن العواطف الرقيقة والاحساس الجميل ، ودور « ضيعت مستقبل حياتى » مقام قرجغار ، وهو مرآة صادقة لما كان يعانيه من الآلام النفسية وقت تلحين الدور إذ كان من أهم مزاياه أن يلبس الألفاظ لباسا موسيقيا يتناسب ومعانيها ، ثم دور « يا فؤادى » مقام عجم ، ودور « عواطفك » مقام نوأثر ، ودور « عشقت حسنك » مقام بستة نكار ، ودور « الحبيب للهجر مايل » مقام ساذكار .

وبالأدوار المذكورة بعاليه بدأ التطور فى فن التلحين .

ولو لم يكن لسيد درويش غير هذه الأدوار لكفاه فخرا بها ، ولكن غريزته الموسيقية وقريحته الوقادة جعلا منه أيضا أعظم الفنيين المنتجين وأبرع الملحنين لخير الفن وأهله فقد وضع موشحات كثيرة نقتطف منها

يا غصين البان حرت فى أمرى مقام حجاز أصول سماعى ثقيل ، ويا شـــادي الألحان مقام راست أصول مصمودى ، والعذارى المائسات مقام راست أصول سماعى ثقيل ، واجمعوا بالقرب شمـلى مقام نكريز أصول نوخت ، ويا عـذيب المرشف مقام راست أصول مربع ، ومنيتى عز اصطبارى مقام نهاوند أصول محجر ، وكلها موشحات بديعة حازت استحسان الجمهور وانتشرت فى الأوساط الموسيقية انتشارا واسعا ثم أدخل وزنى الدور هندى بموشحة صحت وجدا مقام راست والخشر نك بموشحة سل فينا اللاحظ هنديا مقام حجاز .

وفضلا عن ذلك فانه ألف ألحـان روايات شهر زاد وفيروز شاه وهـدى وعبد الرحمن الناصر والدرة اليتيمة وروايات مسرحية أخرى منها العشرة الطيبة واش ولو ورن وقولوله وفشر وهو بهذا يعتبر منشىء الموسيقى المسرحيـة المصرية ، ولحن مونولوجات وأناشيد وطنيـة عديدة منها مصـر والسودان ويا مصر يحميك ربك وبلادى بلادى وقوم يا مصرى نشيد الثورة فى سنة ١٩١٩ وألف أغانى مسرحية أخرى كثيرة صادفت نجاحا كبيرا منها لحن الحشاشين ولحن البرابره ولحن السقايين وزفة العروسة .

على انه مع ما ظهر من التقدم الباهر فى فن التلحين فان الجمهـور الموسيقى لم يعره في بادىء الأمر الاهتمام اللائق به لانشغاله بالطقاطيق والألحـان المسرحية كما وأن الحركة التجديدية نفسها لم تخل من خصوم ومعارضين أقوياء عملوا كثيرا على مناهضتها تحقيقا لأغراضهم الشخصية هذا ومن جهة أخرى فان المرحـوم

بالنسبة لأتعاب تلاحين غيره فى ذلك الوقت الا انها نعتبر زهيدة بالنسبة لقيمة ألحانه الفنية ، وزيادة على ذلك فانه كان عزيز النفس ، شديد الاحساس ، كريما إلى حد بعيد ، لا يحسب حسابا للمستقبل فلا غرابة اذن إذا صادفته أوقات لم يكن يجد فيها قوت يومه .

كان لهذه العوامل المختلفة أسوأ التأثير على صحته فتطرق اليأس إلى نفسه وحل به المرض واشتد عليه حتى وافاه القدر المحتوم فى يوم ١٥ سبتمبر سنة ١٩٢٣ ولاقى ربه فقيرا معدما بقدر ما كان عبقريا نابغا .

توفى سيد درويش ولم يشعر به أحد ومضت فترة من الزمن أهملت فى خلالها أغانيه وأناشيده . بيد أنه ما كادت تتنور الأذهان وتتفتح العيون عن عبقريته الفذة ومواهبه البارزة حتى سطع اسمه بعد اختفائه وعرف القاصى والدانى أن هذا الرجل كان أبرع ملحن أنجبته مصر إلى ذلك الوقت وانه هو الذى أوجد الروح الجديدة في الألحان وان ألحانه الخالدة قل من يستطيع أن يصل إليها أو يضع مثلها ، وهكذا أصبح الرجل عظيما ممجدا بعد موته وحمل له الجميع حتى خصومه الاحترام والتقدير وصارت تقام له الحفلات السنوية لذكرى وفاته .

* * *

محمد كامل الخلعى

أديب عظيم وعلم من أعلام الموسيقى البارزين . عازف على العود مجيد ومؤلف نابغ وملحن قدير ومعلم نشيط محبوب حلو الصوت .

ألف ولحن عددا كبيرا من الموشحات السامية المعنى والجزيلة الطرب نذكر منها :

بدر حسن قد تبدى	مقام راست	أصول شنبر
حامل الهوى تعب	« حجاز كار	« «
زارني المحبوب ليلا	« راست	« مربع
هات يا محبوبي كاسي	« «	« نوخت
صاح قم للحان هيا	« نهاوند	« مربع
يا زاهي الميل	« «	« سماعي ثقيل
دع عنك هجري	« بياتي	« محجر
يا غزالا مالك	« حجاز	« نوخت هندي
يا راعي الظبا	« «	« دارج
عازلي في الاغيد الانس	« نكريز	« ورشان
من تعب في الهوى	« عجم	« نوخت
طاف محبوبي بكاس المدام	« سيكاه	« اقصاق

ولحن أيضا كثيرا من الروايات التاريخية والأدبية والهزلية نخص بالذكر منها كرمن وروزينا وتاييس للسيدة منيرة المهدية واللؤلؤ ولص بغداد وطيف الخيال لشركة ترقية التمثيل العربي وكليوباترا والايمان وروى بلاس والشرف الياباني للأستاذ جورج ابيض و « كان زمان » لعلي افندي الكسار .

ووضع كتابي « الموسيقى الشرقي » و « نيل الأماني في ضروب الأغاني » ذكر فيهما بعض المبادىء الموسيقية وبعض النظريات الخاصة بالأصوات. وجمع أغانيه وأغاني وتاريخ المرحومين عبده الحامولي ومحمد عثمان وابراهيم القباني ومحمد المسلوب وابي خليل القباني .

* * *

منصور عوض

ملحن نابغ وعالم موسيقى قوى الحجة ، عالى الهمة ، جم الأدب ، وديع الخلق ، تلقى المبادىء الأولية فى علم النوتة فى مدرسة الفرير بالخرنفش .

شغف بالموسيقى صغيرا فكان يقتصد من مصروفه ليدفع أجر الدروس التى كان يتلقاها عن جورجى رهبة ثم عن على الرشيدى الكبير .

وفى سنة ١٩٠٠ أخذ بشارف تركية جديدة عن موسيقيين أتراك وأرمن كانوا قد هجروا إلى هذه البلاد ، وألف كتابا عن السلم الموسيقى ورسالة باسم « قاموس تصوير الأنغام على كل مقام »

وفى سنة ١٩٠٣ لحن البشرف المنصورى مقام شوق افزا وصار يدرس فى البيـــوت .

وفى سنة ١٩٠٧ وجد أن لا فائدة أدبية من تعليم العائلات ففتح مع الأستاذ سامى شوى مدرسة ألقى فيها جملة محاضرات نفيسة ساعدت كثيرا على رفع مستوى الثقافة الموسيقية .

وفى سنة ١٩١٣ تقابل مع الموسيقار الفرنسى الشهير كاميل سان سانس Camille Saint Saens فى سراى حضرة صاحب السمو الملكى الأمير محمد على بالمنيل وقدم له تقريرا ضافيا عن الموسيقى الشرقية صادف الاستحسان والتقدير ، وهناك تقرر انشاء ناد موسيقى هو الأول من نوعه للنهوض بالفن إلى المستوى اللائق به بين الفنون الجميلة الأخرى .

أنشىء النادى تحت رئاسة المرحوم حسين باشا واصف وضم الكثير من

الأعضاء الأجانب والقليل من الوطنيين نذكر منهم مصطفى بك رضا الرئيس الحالى للمعهد والمرحوم محمد العقاد والمرحوم حسن انور ومنصور عوض وصفر على ، غير انه لم يلبث أن انحل سريعا بسبب نشوب الحرب العالمية الأولى من جهة وخوفا من تسلط الموسيقى الغربية على الموسيقى الشرقية من جهة أخرى ، وحل محله ناد آخر فى شارع محمد على برئاسة مصطفى بك رضا ورئاسة منصور افندي عوض للجنته الفنية .

وفى سنة ١٩١٨ تعين منصور افندى عوض بصفة رسمية مديرا فنيا لشركة الجراموفون .

وفى سنة ١٩٢٥ كان أول من اقترح على مجلس ادارة النادى انشاء قسم مدرسى لتخريج موسيقيين يقومون فى المستقبل باعانة الفن والسير به إلى التقدم والرقى. فلما فتح هذا القسم وتقررت له اعانة مالية من وزارة المعارف تعين منصور افندى عوض مراقبا عليه إلى أن اضطرته أعماله الفنية الأخرى إلى تقديم استقالته من عضوية المعهد فى سنة ١٩٣١ .

أما مؤلفاته فهى :

(١) جدول توقيع سلم مقامات الموسيقى الشرقية على علامات النوتة الافرنجية وهذا الجدول يحتوى أيضا على علامات الدلالة على أرباع المقام . (٢) « التحفة البهية فى الاصطلاحات الموسيقية » . (٣) « محاضرات علمية فنية فى الموسيقى الشرقية والغربية » . (٤) مناظرات الأناشيد الوطنية وألحانها الموسيقية » .

وقد لحن جملة بشارف وسماعيات وجملة مارشات منها مارش سعد باشا ومارش ادرنا ومارش الهلال الأحمر ومارش جلوس السلطان محمد الخامس. ووضع بالنوتة موشحات كثيرة وما يزيد على السبعين دورا .

الفصل الثامن

الموسيقى فى عهدها الحاضر

فى الفترة التى بلغ فيها المرحوم سيد درويش مجده الفنى (١٩١٨ ـ ١٩٢٣) لمعت أسماء بعض موسيقيين ناشئين شاءت لهم الأقدار أن يصبحوا من أساطين الفن الحديث .

ففى سنة ١٩١٨ ترك الأستاذ محمد القصبجى ، الموسيقار الشهير ، وظيفته فى الحكومة كى يكرس وقته ونشاطه لفن الموسيقى الذى تعلق به منذ نعومة أظفاره ثم بدأ حياته الفنية فى عام ١٩٢٠ فاستلفت الأنظار بمهارته الفائقة فى العزف على العود وبطريقته الخاصة فى التلحين.

وفي سنة ١٩٢١ حضرت إلى القاهرة المقرئة الناشئة العربية الأصل الآنسة أم كلثوم ابراهيم واحترفت الغناء . فبهرت الأوساط الموسيقية بصوتها القادر الرخيم الساحر وبشخصيتها القوية الجذابة ولاقت من الاستحسان والاعجاب ما جعل الناس يتنبأون لها بمستقبل زاهر ومجد رفيع فى عالم الفن والطرب وقد تحققت هذه النبوءة الى أبعد حد اذ أصبحت الآن الكوكب اللامع فى سماء الشرق والفنانة الوحيدة التى نالت شرف الانعام بنيشان الكمال .

وفى سنة ١٩٢٢ أتم الأستاذ محمد عبد الوهاب دروسه فى معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية بعد أن تعلم القواعد الموسيقية وقراءة وكتابة العلامات الافرنجية

(النوتة) والعزف على العود وأظهر كثيرا من الاستعداد الفني والبراعة فى العزف حتى تفوق على جميع أقرانه فى مدة وجيزة .

وفى نفس السنة ظهر اسم الشيخ زكريا احمد بألحانه الطريفة الشجية واسم السيدة فتحية احمد بصوتها الرنان الجميل .

وفى سنة ١٩٢٥ اعتلى الأستاذ عبد الوهاب التخت وسرعان ما استحوز على اعجاب الجمهور وتقديره وأثار اهتمام الشعراء والأدباء فساهموا بنصيب كبير فى رفع مستوى الغناء بما وضعوا من تآليف غنائية أدبية رائعة اكتسحت أمامها الأغانى المبتذلة التى كانت شائعة يومئذ .

وفى سنة ١٩٣٠ نزل الى ميدان التلحين الشاب رياض السنباطى فلاقى نجاحا كبيرا وظهرت مواهبه الفنية بسرعة مدهشة .

رأى هذا الشاب النور بمدينة المنصورة على نغمات العود وعذب الألحان . رباه والده ، محمد افندى السنباطى المطرب المعروف ، تربية موسيقية محضة فكان يمرنه على الغناء والعزف على العود وهو لم يتجاوز العقد الأول من عمره وكان يصطحبه دائما معه فى سهراته . لذلك نشأ الولد موسيقيا على مثال أبيه .

فى تلك السنة المبكرة كان استعداد الطفل رياض ظاهرا تماما سواء من انشاده الأغانى التى كانت شائعة آنئذ بصوته الرفيع الخافت الذى يتذكره الكثيرون أو من تلمسه أوتار العود .

فلما بلغ الثانية عشرة من عمره كان فى استطاعته العزف على العود بشيء من الاجادة وصار يتردد على نادى المنصورة الموسيقى للاستزادة من الدرس والتمرين

وما بلغ الرابعة عشرة حتى كان عزفه قد وصل إلى درجة من الاتقان والحلاوة تمكن معها من الاشتغال بالتدريس .

وقد رأى فى سنة ١٩٢٧ ان أحلامه الفنية لا تتحقق الا فى القاهرة فرحل إليها والتحق بمعهد فؤاد الأول الموسيقى العربية كتلميذ . ولما نمت معارفه وزاد محصوله وصار عوادا ماهرا بخفة الحركة وسرعة الانتقال عين مدرسا بالمعهد المذكور واستمر فى وظيفته هذه إلى سنة ١٩٣٠ .

وسنأتى فيما بعد على مجهود كل من الفنانين المذكورين .

وفى سنة ١٩٣٢ عقد بالقاهرة مؤتمر للموسيقى اشترك فيه علماء الغرب المشتغلون بالموسيقى العربية لبحث كل ما يتعلق برقيها وببرامج تعليمها ووضعها على قواعد ثابتة معترف بها .

انتشرت الموسيقى فى ذاك الوقت انتشارا واسعا وصارت علما يدرس فى المدارس إلى جانب العلوم الأخرى واعتبرت صناعة شريفة لها مكانها فى بناء مدنية مصر الناهضة . فاستعمل البيانو والجراموفون فى مدارس البنات والرياض للرقص التوقيعى والألعاب الموسيقية وأدخلت مادة الموسيقى والأناشيد والصولفيج بطريقة القرار « دو » مع استعمال الآلات الايقاعية والاكسيلفونات فى مدارس رياض الأطفال .

وفي نفس السنة قررت الوزارة تدريس الموسيقى فى السنة الأولى من مدارس البنات الابتدائية فى مدارس القطر المصرى وفى مدرستين من مدارس القاهرة هى المنيرة والأورمان ووضعت بقية منهج الموسيقى للسنة الثانية والثالثة والرابعة الابتدائية ووزعت نشرة على جميع المدارس بالقطر تحتم انشاء فرق

موسيقية بكل مدرسة يتولى التدريس بها كل من له خبرة بالموسيقى فى منطقة المدرسة (١)

وفى سنة ١٩٣٣ ظهر أول فيلم سينمائى غنائى من أفلام محمد عبد الوهاب وهو فيلم الوردة البيضاء فكان باكورة الأفلام المصرية المتقنة ونقطة بداية النهضة السينمائية المصرية وقد حاز نجاحا باهرا وأتى بربح وفير غير منتظر وساعد على ذلك رواج اسطوانات الفيلم إلى جانب اسطوانات عبد الوهاب الأخرى وكانت تسمع فى كل مكان .

وفى سنة ١٩٣٤ أدخل اللاسلكى فى القطر المصرى فكان لهذا الاختراع العجيب أطيب الأثر على الموسيقى لأنه كشف عن كفايات موسيقية عظيمة الشأن بقيت إلى ذاك الوقت مجهولة عند الجمهور لعدم اتصالها به نخص بالذكر منهم .

ملحنين : احمد صبره ، فريد غصن ، عبد الفتاح صبرى ، ابراهيم شفيق ، خليل المصرى .

عازفين : عزيز صادق ، محمد عبده صالح ، ابراهيم العريان ، محمد العقاد الصغير ، يعقوب طاطيوس ، فاضل الشوا ، اسماعيل العقاد ، جرجس سعد ،

---

(١) اتسع نطاق التعليم فى سنة ١٩٣٧ بأن ألغيت اللغة الانكليزية من السنة الأولى والثانية واستبدلت بالأناشيد الموسيقية وعينت الوزارة مدرسا للموسيقى يطوف بكل مدرسة لهذا الغرض . وفى سنة ١٩٤٧ قررت الوزارة إدخال الموسيقى النظرية مع الأناشيد بالمدارس الابتدائية للسنة الأولى والثانية والثالثة وعينت المدرسين اللازمين من الحاصلين على الثقافة الموسيقية ومن المتخرجين من معهد فؤاد الأول ومن الناجحين فى المسابقات .

احمد العريان ، احمد الحفناوي ، عبد المنعم عرفه ، محمود طه ، حسن كامل ، فريد السنباطى .

مطربين : محمد صادق ، محمد عبد المطلب ، احمد عبد القادر ، حسن الملوانى ، عبد الغنى السيد ، عبده السروجى ، ابراهيم حموده ، عباس البليدى ، محمد هاشم .

مطربات : ليلى مراد ، حياة محمد ، نجاة على ، نادره ، رجاء عبده ، سعاد زكى ، آمال حسين ، وقد كان لهن أكبر الفضل فى انعاش الموسيقى وتهذيبها بحسن أدائهن للغناء وبأصواتهن الرخيمة الجميلة .

وزيادة على ذلك فان الاذاعة اللاسلكية أوجدت بين المشتغلين بالموسيقى تنافسا حميدا جاء بأطيب الثمار إذ أثار اهتمامهم بالتأليف الغنائى والآلى وسعوا سعيا حثيثا فى تحسينه وتهذيبه فألفوا المقدمات الموسيقية البديعة والسماعيات واللونجات الجميلة والمونولوجات والديالوجات الشجية .

وفى سنة ١٩٣٥ ظهر الفيلم الثانى من أفلام عبد الوهاب وهو فيلم دموع الحب فصادف هو الآخر اقبالا عظيما من الجمهور وظهرت فيه أيضا نجاة على مطربة فائقة .

وفى سنة ١٩٣٧ ظهر الفيلم الثالث لعبد الوهاب وهو فيلم يحيى الحب فكان شأنه عند الجمهور كشأن الفيلمين السابقين من جهة النجاح والاقبال وتألق فيه نجم المطربة المبدعة ليلى مراد .

وفى نفس هذه السنة ظهر أيضا المطرب المبدع والملحن القدير والعازف الماهر على العود فريد الأطرش الذى استطاع بصوته الحنون الباكى وألحانه الشجية القوية وأغانيه البدوية السورية البديعة وطابعه الموسيقى الخاص أن ينال

شهرة واسعة فى عالم الفن والطرب وارتفعت مكانته فيه عن جدارة واستحقاق ، وكذلك شقيقته المرحومة اسمهان التى تمكنت بصوتها العاطفى الرخيم الجذاب وبحساسيتها الفنية المرهفة من اجتذاب الجماهير وامتلاك قلوبهم ومشاعرهم .

كان للنجاح الباهر الذى صادفته أفلام عبد الوهاب من الوجهتين الفنية والمادية أثر فعال فى نفوس بعض المطربات وبعض المشتغلين بفن التمثيل فظهرت أفلام كثيرة منها فيلما وداد ونشيد الأمل لأم كلثوم ، وبذلك نشأت الحركة السينمائية المصرية ونمت ونشأت معها نقطة التحول فى سير فن الموسيقى .

هذه هى أهم التطورات التى طرأت على الموسيقى في المدة بين وفاة سيد درويش فى سنة ١٩٢٣ وظهور النهضة السينمائية المصرية المشار إليها بعاليه . ففى تلك الفترة القصيرة وبهمة الملحنين السابق ذكرهم وعلى رأسهم الأساتذة محمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب وزكريا احمد ورياض السنباطى خطت الموسيقى خطوات واسعة نحو الرقى والتهذيب ونشطت فى شتى نواحيها من تلحين وتأليف واداء وغناء ، واغتنت بالأدوار الجميلة زيادة عما كان يتحفها بها المرحوم داود حسنى ، وبالقصائد الرائعة والموشحات والسماعيات القوية الشجية والمعزوفات المختلفة الألوان .

واتماما لفائدة القارىء وتنويرا لذهنه ننشر فيما يلى نبذة تاريخية وجيزة عن الملحنين الأربعة المشار إليهم فيما سبق مع بيان لأهم ما انتجوا من الألوان الموسيقية خلال المدة المذكورة .

محمد القصبجى

كانت تلاحينه الأولى متأثرة بعض التأثير من فن سيد درويش ولذا جاءت ممزوجة إلى حد كبير بالطابع الأجنبي فنالت تلك التى لم تبتعد كثيرا عن الروح الشرقية الاستحسان التام نذكر منها مونولوج ان حالى فى هواها عجب مقام عجم عشيران وهو أول مونولوج له ، ثم مونولوج أخدت صوتك من روحى مقام كردى ، ودور الحب له فى الناس أحكام من تأليفه مقام زنكلاه ، ودور ما ليش مكون فى القلب غيرك من تأليفه أيضا مقام عجم عشيران .

وفيما بين سنتى ١٩٢٣و١٩٢٧ لحن أربع روايات أوبرت وهى المظلومة وحرم المفتش وكيد النساء وحياة النفوس .

ومن ذاك العهد أخذ يتدرج فى ميدان التأليف عاملا على اجتناب كل ما ينفر المزاج القومى ، إلى أن ظهر مونولوجه الشهير ان كنت اسامح الذى غنته أم كلثوم فذاع صيته وسطع نجمه واحتل مكانا ساميا فى الاوساط الموسيقية .

وأمام هذا النجاح الباهر فضلته أم كلثوم على غيره من الملحنين ومكث مدة طويلة لا يلحن الا لها فكان طبيعيا أن يأتى هذا التضامن فى العمل بأطيب النتائج وأفيدها للطرفين على السواء ، فبصوتها الرخيم وفنها الموهوب ساهمت أم كلثوم بقسط وافر فى رواج أغانى القصبجى وذيوعها ، وبقوتها وفتنتها ساهمت ألحان القصبجى فى بلوغ أم كلثوم مكانها الرفيع الحالى في عالم الطرب .

ومن مونولوجاته الشهيرة : عينيه فيها الدموع مقام بياتى ، يا اللى جفاك المنام مقام نهاوند ، أنظرى مقام ماهور ، يا نجم مالك حيران مقام كردى ، يا غائبا عن عيونى مقام بياتى ، حيرانه ليه يا دموعى مقام نوأثر ، الشك يحيى

الغرام مقام كردى ، سكت والدمـــــع اتـكلم مقام حجاز كار كردى ، خلى الدموع لعينيه مقام نهاوند ، وكلها تحف فنيـــــة رائعـة تشهد لمؤلفهـا بالبراعة الفـائقة والذوق الجميـل فى تنسيق النغـمات ووصلهـا بأبدع اللازمات والقفـلات .

وقد لحن الفنان المذكور كثيرا من الطقاطيق الظريفـة منها : حبيت ولا بنش عليه مقام راست ، يا فايتنى ونا روحى معاك مقام كردى ، تبيعينى ليه مقام كردى ، يا اللى شغلت البال مقام راست ، صعبـان عليه من صدك مقام صبا ، أنا الحبيبة مقام نهاوند . على أن هذه الطقاطيق مع ما هى عليه من خفـة وطلاوة فانها لا تضارع مونولوجاته .

وله سماعى راست جميل

محمد عبد الوهاب

صوته عريض لين عذب ولكن عذوبته تقل في طبقـاته العليـا . استلفت أنظار الجمهور بميل ظاهر إلى الابتكار في التلحين والتنويع في النغمات . وقد كانت مقطوعاته الأولى متأثرة بفن سيد درويش نذكر منها : دار البشـائر مجلسنـا ، تراضيني وتغضبيني ، شبكتي قلبي والليل بدموعه جاني . غـير أن روحـه الموسيقية الشغوفة بالتجديد والتحسين نفرت من هذه التبعية ، وقامت تنشـد استقلالهـا فجاءت بلون موسيقي جديد تمتزج فيه النغمات امتزاجا ناعما عذبا يستهوي النفوس .

وفي سنة ١٩٢٥ اعتلى التخت كما سبق القول ، وسرعان ما أدخل على مظهره ونظامه تعديلات وتحسينات جديدة كان لها وقع عظيم في نفوس النظارة ودلت على دراية واسعة وذوق سليم في الأمور الفنية والادارية . فقد بدأ بتوحيـد زي رجال التخت واختار لذلك ملابس السهرة الافرنجية للظهـور بها أمام الجمهـور ، فبدت الفرقة في حلة من الوقار والهيبة لم يكن للجمهور عهد بها من قبل . ثم منـع كل اتصال بين التخت والنظارة ووضع للعازفين نظاما دقيقا خاصا يحدد لكل منهم دوره على أن لا يتعداه بأي حال من الأحوال مقتديا بذلك بالأركسترات الغربية فأوجد انسجاما تاما بين الآلات وائتـلافا لذيذا في الأنغـام ، وفي الوقت نفسه وضع حدا للعادة الممقوتة التي كان بعض العـازفين يلجأون إليها للتهويش على زملائهم سواء بلازمات لم يتفقوا عليها من قبل أم « بالعفرتة » في الشغل فيختـل نظام التخت وتسوده الفوضى .

ظهرت أغاني عبد الوهاب بلونها الجديد الزاهي فقابلها الجمهـور بما تستحـق

من الاعجاب والثناء ، وظلت تتطور شيئا فشيئا وتسير فى طريق التحسين والتهذيب بفضل مهارته الفائقة فى توفيق النغمات توفيقا أخاذا بمجامع القلوب حتى تبوأت المقام الأسمى فى العالم الغنائى وتنبأ الكل ، عدا نفر قليل من المغرضين ، بأن هذا الفنان الناشىء سوف يحوز بعلمه الواسع وحبه للموسيقى قصب السبق فى ميدان الفن والطرب وسوف يكون له الكلمة العليا فيه .

وبالفعل لم تمض مدة وجيزة حتى أتى من صنوف التجديد والتحسين فى الغناء ما حقق به آمال الجمهور تحقيقا تاما . فأضاف إلى تخته الناى بعد أن اندثر وكذلك آلة الكونترباس والفيولونسل وصار عدد الكمنجات ستة . وأضاف من آلات الايقاع الكاستانييت والمثلث فزاد التخت رونقا وطربا واستعمل الأوزان فى أناشيده وأدوارة فأوجد تنويعا فى الايقاع لذيذا على السمع ، ثم وضع لكل قطعة مقدمة خاصة بها بدلا من الدواليب العتيقة وألف من القطع الآلية ما لم يسبقه إليها مصرى .

وكان طبيعيا أمام هذه المواهب الفنية أن يهتم الأدباء والشعراء لهذا الفنان الشاب وسرعان ما فتحوا له خزائن أدبهم . وكان أشدهم اعجابا وأحسنهم تقديرا لفن عبد الوهاب المغفور له احمد شوقى بك أمير الشعراء الذى أحاطه بعنايته وشمله بعطفه وأمده بنصائحه الغالية وبمنظوماته الخالدة حتى اللحظة الأخيرة من حياته فساهم بنصيب كبير فى رفع مستوى أغانيه . وقد أثمر هذا الارتباط الوثيق بين دولة الأدب ودولة الطرب أطيب الثمار وأحسن النتائج فظهرت أغانى كثير يا قلبي الذل عليك والليل طول على وبلبل حيران والليل لما خلى وكلنا نحب القمر . وهى درر فنية قوبلت بالاعجاب والحماس الشديدين فى جميع الأقطار

الشرقيـــــة وانتشرت فيها انتشارا لم يسبق له مثيـل وامتـلأت بها المنـازل والمقاهي والسهول والأودية والجبال وصار اسم عبد الوهاب يتردد على الأفواه عنوان العبقرية والنبوغ .

أما أدواره فمنها : القلب ياما انتظر مقام نكريز ، عشقت روحك مقـام كردى ، حبيب القلب عود مقام حجاز كار ، لو كان فؤادك يصفى لى مقام عشاق ، أحب أشوفك كل يوم مقام عشاق أيضا . وكلها شجية قوية .

ومن مواويله : مسكين وحالى عدم من كتر هجرانك ، أمانة يا ليل تقول للفجر يستنى ، أشـكى لمين الهوى والـكل عزالى ، شجـانى نوحك يا بلبل ، سبع سواقى ، في البحر لم فتكم فى البر فتونى ، كلها تقطر حلاوة ورقة.

ومن قصائده : يا ناعما رقدت جفونه ، يا جارة الوادي ، تلفتت ظبية الوادى ، يا شراعا وراء دجلة ، علموه كيف يجفو ، ردت الروح .

وله أيضا سماعيان سيكاه وفرحفزا فى غاية من الجمال والطرب لا يقلان متانة عن السماعيات التركية .

ومن الموشحات : يا حبيبي كحل السهد جفونه ، يا حبيبي انت كل المراد .

ومن طقاطيقه : مين عذبك بتخلص منى ، حسدونى وبان فى عينهم ، بالك مع مين يا شاغل بالى ، ليلة الوداع ، لما انت ناوى تغيب على طول ، هاجرانى ليـه ، امتى الزمان يسمح ، خايف أقول اللى فى قلبى ، كان ليه خصامك ويايا ، وكلها آية فى الطرب والأدب .

أما أفلامه الوردة البيضاء ودموع الحب ويحيا الحب فقد أحرزت اقبالا

عظيما جدا ونجاحا منقطع النظير بما حوته من أغانى بديعة رائعة تجلى فيها الطابع الشرقى الجذاب بأجلى مظاهره وأكمل محاسنه نذكر منها : يا وردة الحب الصافى ، ضحيت غرامي ، ياللى شجاك الأنين ، يا لوعتى من فيلم الوردة البيضاء ، وتانجو سهرت منه الليالى الذى أحرز شهرة عالمية بسحره وفتانته ، ورومبا جفنه علم الغزل وهى أول رومبا لحنت فى مصر ، ياللى بتنادى أليفك ، ياما بنيت قصر الأمانى من فيلم دموع الحب ، وأحب عيشة الحرية ، عندما يأتى المساء ، يا دنيا يا غرامى ، يا دى النعيم ، ياما أرق النسيم ، يا وابور قول لى من فيلم يحيا الحب .

ومن معزوفاته : ألوان ، فانتيزى نهاوند ، نشوتى ، شغل ، عتاب ، لغة الجيتار ، حبي ، ألف ليلة . وهى غاية من الابداع ظفرت بالشهرة الواسعة واحتلت مكانا ساميا بين مقطوعات الفرق الموسيقية النحاسية .

زكريا أحمد

ملحن ظريف موهوب ، نابغ ، وافر الانتاج . ميال إلى التنويع والابتكار في التلحين .

ولد في ٦ يناير سنة ١٨٩٦ وتعلم القراءة والكتابة في الأزهر الشريف ثم في مدرسة خليل أغا ومن بعد التحق بالأزهر ثانية حتى أجاد تلاوة القرآن الكريم .

شغف بفن الموسيقى عن والديه الذين كان يسمعهما يغنيان بالغناء العربي الصحراوي والتركي لأن والده كان عربيا وموسيقيا بالغريزة ووالدته كانت تركية الأصل ، وتعلم الانشاد عن المشايخ علي محمود واسماعيل سكر واحمد ندا ومحمد رفعت .

وفي سنة ١٩١٧ بدأ في تلحين التواشيح الدينية حتى بلغ عددها ٢٦ توشيحا ثم طرق باب الطقاطيق فكانت الأولى منها طقطوقة ارخى الستارة التي لاقت نجاحا يذكر وفي سنة ١٩٢٦ شرع في تلحين الأدوار فبدأ بدور هو ده يخلص من الله فلاقى الاستحسان التام ومن ذلك الوقت سار الموسيقار المذكور من نجاح إلى نجاح ومن نصر إلى نصر حتى تبوأ هذا المركز العظيم الذي يشغله الآن في ميدان الفن والطرب .

أجاد كل الاجادة في تلحين الطقاطيق وهو أول من وضعها على وزن الفالس وجعل لكل غصن منها نغمة خاصة .

أدواره بديعة جذابة لا تقل قوة ومتانة عن أدوار كبار الملحنين الذين سبقوه أشهرها : هو ده يخلص من الله سالف الذكر مقام زنكلاه ؛ امتى الهوى ييجي سوا مقام سيكاه ، يا قلبي كان مالك مقام راست ، مين اللي قال ان القمر مقام

راست أيضا ، يا للى تشكى م الهوان مقام بياتى ، آه ياسلام مقام راست .

ومن طقاطيقه التى فازت بالنجاح العظيم : ليه عزيز دمعى تذله مقام سيكاه ، جمالك ربنا يزيده مقام جهاركاه ، حبيت وشفت كتير مقام نكريز ، اللى حبك يا هناه مقام راست ، طال على البعد مقام راست ، بعد ما ضحيت مقام صبا أصول نوخت ، قالولى امتى قلبك يطيب مقام قرجفار ، غصبن عني مقام راست ، أكون سعيد مقام بياتى محتار يا ناس بين الغرام مقام قرجفار .

ومن مونولوجاته : يا ما أمر الفراق .

ومن موشحاته : خليانى ولوعتى وغرامى مقام زنكلاه أصول نوخت ، قم يا نديمى فالدجى ولى مقام راست أصول سماعى ثقيل ، يا نسيم الصبا تحمل سلامى مقام عجم عشيران اصول أوفر ، بنت كرم يتموها امها مقام هزام اصول محجر ، يا بعيد الدار موصولا بقلبى ولسانى مقام هزام اصول مخمس .

ومن قصائده الدينية : مولاى كتبت رحمة الناس عليك فضلا وكرم ، حيي أرض الحجاز واذكر حماها ، يا إله العرش يارب السما ، وحياة أشواقى اليك ، ما شممت الورد إلا زادنى شوقا اليك .

ومن قصائده الغزلية : أراك عصى الدمع ، عجبى لمحتمل الصبابة ، على البدر بعد ضيائك السلام ، ويح الهوى طالت به ليلاتى ، شماتت عزالى وهجر حبيبى ، مولاى كن لى وحدى ، فيا رب الهم قلبها العطف والرضا :

وكلها أغانى قوية مشبعة قابلها الجمهور بما تستحق من الاعجاب والحماس الشديدين .

رياض السنباطي

في سنة ١٩٣٠ كان رياض السنباطي يمارس فن التلحين متأثرا من فن محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب . ولما شاهد اقبال الجمهور على أغانيه واستحسانه لها ترك معهد فؤاد الأول وتفرغ للتأليف وتمكن من أن يكون لنفسه نوعا خاصا يمتاز بحلاوته وبخلوه من كل عنصر أجنبي .

لحن عدة أغاني فتانة مشبعة بروح فنية جذابة نالت الاعجاب والتقدير وتجلت فيها مواهبه نذكر منها : أنشودة البحارة « الجو رايق » مقام بياتي ، آه يا قمر مقام راست نوا ، دلالك في الهوى مقام سيكاه ، أمانه يا بلبل مقام راست ، أيها الورد مقام كردي ، هل علمت مقام شت عربان ، كنت فاكر مقام حجاز كار ، فاكر لما كنت جنبي مقام بياتي ، النوم مقام كردي ، يا ذكرى أول غرامي مقام عجم ، ثم أنشودتي على بلد المحبوب وافرح يا قلبي من فيلمي وداد ونشيد الأمل اللتين حازتا شهرة عظيمة في جميع الأقطار العربية .

أما طقاطيقه فقد صادفت نجاحا كبيرا لتآلفها مع الذوق الشعبي الخالص نذكر منها : أنا أحبك وانت تحبيني ، نسيتي حبي بعد اللي كان ، شفت الأمل والهنا ، طلع القمر والطير غنى ، يا بختها ، يا ناري من كتر جفاك .

ومن مقطوعاته الموسيقية : لونجا رياض ، الأندلسية ، رقصة شنجهاي .

* * *

الموسيقى بعد النهضة السينمائية

على هذه الحال من النجاح والرواج كانت الموسيقى العربيـة عندما نشـأت الحركة السينمائية فى مصر سنة ١٩٣٧ ودرت على القائمـين بها الأرباح الوفـيرة وجلبت لهم الشهرة الواسعة . غير أنه ما كادت الحركة المذكورة تنمـو قليلا حتى اتجهت إليها أنظار رجال المال والأدب والفن وأثارت أطـماعهم وسرعان ما تكونت الشركات السينمائية وأخذت فى اجتذاب الملحنين والمطربين والمطربات واستهوائهم بالأجور الباهظة المغرية فتهافتوا عليها بالطبع طلبا للـكسب والشهرة وتفرغوا لأغانى أفلامها ـ وهى فى الغـالب من نوع المـونولوجات والكورس ـ وأهمـلوا الأنواع الغنـائية الأخرى التى لا غنى للفن عنها كالأدوار والموشحات والمواويل الخ ...

هذا ومن جهة أخرى كان للاغراء المذكور تأثير كبير في نفـوس صغـار الموسيقيين الذين لم يقفوا بعد على أصول الفن فدخلوا هم أيضا ميـدان التلحـين والغناء ووجدوا فى المذياع خير معوان لهم على اذاعة ألحـانهم التافهة الممـلة التى لا تكاد تذاع حتى تطرح فى زوايا النسيان .

ومما زاد الأمر سوءا على سوء أن اندفـع بعض الملحنين شطر الموسيـقى الأوروبية اندفاعا أدى إلى سيطرة الطابع الأجنبى فى الكثير من المقطوعات الموسيقية والغنائية سيطرة تامة حتى لم يبق لها من الطابع القومى الا الاسم فقط . وقد غاب عن هؤلاء المجددين المزعومين ، عندما اتجهوا هذا الاتجاه غير المجدى ، أن الموسيقى فى مختلف بلدان العالم هى صورة صادقة لأخلاق الأمة ومظهـر

من مظاهرها القومية ، وأن الفن الموسيقى فى الشرق العربى هو وليد التطورات الأخلاقية والاجتماعية والأدبية التى طرأت على حياة العرب القومية خلال أجيال متعاقبة ، فأصبح متغلغلا فى نفوسهم ، ممتزجا بروحهم الفنية ، ومتفقا مع تقاليدهم وعاداتهم الاجتماعية ، ولذلك فان كل محاولة ترمى إلى فصم عرى هذه الوحدة الاجتماعية بادخال عنصر لا يتآلف مع باقى عناصرها ولا يمت إليها بأية صلة فهى لعبة جد خطرة ليس من نتائجها إلا الضرر ثم الفشل ، فيتعين اذن مقاومتها بكل شدة لكى لا يستفحل أمرها وتجعل فن الموسيقى العربية فنا لا هو بالشرقى يعرف ولا هو بالغربى يوصف .

وازاء هذه الحال الموجبة للأسف كان طبيعيا أن يعتور الموسيقى الركود والشلل وأن تتوقف عن المضى فى حركتها التقدمية المنشودة . فعلى الرغم من ظهور ملحنين محترفين قديرين أمثال عبد العزيز محمد وعلى فراج ومحمود شريف واحمد صدقى وحسين جنيد وسيد مصطفى لم يتقدم واحد منهم ولا من الملحنين الكبار سالفى الذكر بدور واحد ولا بموشحة أو بموال يطفىء به ظمأ الجمهور المتعطش إلى هذه الألوان الغنائية الملائمة لمزاجه القومى بل وجهوا جهودهم كلها شطر شركات الأفلام واقتصروا على تلحين بعض معزوفات ومقطوعات لا فائدة للموسيقى منها فجنوا على الفن وحرموا الجمهور من التمتع بالطرب الصحيح وأصبح التلحين عندهم عملا تجاريا لا أكثر ولا أقل ولذلك انحط مستوى الانتاج غير السينمائى وصغر شأنه ولم يعد شيئا مذكورا أمام الانتاج السينمائى ولا أدل على هذا من المقارنة بين الانتاج السابق بيانه وبين ما أنتجه نفس الملحنين بعد انتشار صناعة السينما والذى نرى أن من فائدة القارىء الالمام به .

فالأستاذ محمد القصبجى لحن من المونولوجات طالت ليالى البعاد ، ورق الحبيب ، ويا طيور .

ومن الطقاطيق : انت فاكرانى ، ما دام تحب بتنكر ليه ، يا شاغل بالى ، أنا يوم ما شوفك يوم عيدى ، يا شاغلني ومشتت بالى ، أهون عليك توحشنى عينيك ، رضى الحبيب عنى وجانى ، مين اللى قالك تهوانى ، يا هنا قلبى وهنايا .

ومن الأناشيد : أنشودة السودان ، صحوة مصر .

ومن القصائد : أشقيتها أبى أنت وأمى .

والأستاذ محمد عبد الوهاب لحن من المقطوعات الموسيقية : يوم سعيد ، إليهـــا ، فى المهادى ، من الشرق ، من وحى السودان . وهى قطع جميلة يحلو سماعها دائما .

ومن الأناشيد : نشيد الجهاد ، أغنية الملك ، أغنية مصر ، يا رفيع التاج ، نشيد فلسطين .

ومن الأغانى : حياتى انت ، الجندول ، الكرنك ، أنشودة الفن ، كليوبترا ، الحبيب المجهول ، أنشودة الشباب ، وهى أغانى ذات قيمة فنية لا تنكر الا أنها ليست من النوع الغنائى الذى يستهوى رجل الشارع فيغريه على التغنى به فى غدواته وروحاته .

ومن القصائد : أعجبت بى ، الى م الخلف ، همسة حائرة .

والأستاذ زكريا احمد لحن من المونولوجات : انا فى انتظارك ، انا انت ،

ايه أسمى الحب ، كل الأحبة اثنين ، الآهات ، حبيبي يسعد أوقاته ، الأمل ، اكتب لى اكتب لى ، اهل الهوى يا ليل ، الأوله فى الغرام ، زهر الربيع .

ومن القصائد : غير مجد في ملتي واعتقادى ، عرف الحبيب مكانه فتدللا ، يا ضفاف النيل يا مهد الخلود ، هاتف بالنيل فى جنح الدجى .

ولحن ايضا انشودة يا طيور غردى ومن الطقاطيق شايف زمانى يعاندنى .

والأستاذ رياض السنباطى لحن من المونولوجات : يا طول عذابى ، الفجر ، اذكرينى ، غنى الربيع ، هلت ليالى القمر ، غلبت اصالح ، اغنية مصر ، ياللى كان يشجيك انينى .

ومن الطقاطيق : الدنيا فى ايدى ، يا غايبه عني ، لما انكويت بالنار .

ومن الأناشيد : اجمى يا مصر ، نشيد الملك ، نشيد الجـــامعة ، وهو اقوى و أبدع الأناشيد التى ظهرت إلى يومنا هذا ، وعيد الدهـر ، وعيد الملك ، ونشيد الشباب .

ومن القصائد : سلوا كؤوس الطلى ، كيف مرت على هواك القـلوب ، قولوا له ، يا لواء الحسن ، يا نديم الصبوات ، ثم قصائد وقى الأرض شر مقاديره ، وسلوا قلبي ، ونهج البردة فى مدح الرسول عليه السلام ، وقصيدة النيـل ، للمرحوم شوقى بك أمير الشعراء ، وهى فى مجموعها قصائد رائعة قابلها النـاس بمزيد الحماس والاعجاب والتقدير وتشهد لملحنها بقدرته الفائقة على ارضاء الجمهـور فى ذوقه الفنى وتقاليده الاجتماعية وعلى الأخص القصائد الأربعة الأخيرة الخالدة نظما وتلحينا والتى تعتبر بحق كنزا ثمينا فى الحقل الموسيقى .

هذا على وجه التقريب كل ما جنته الموسيقى من ألحان غنائية منذ أن تفرغ المؤلفون لتلحين أغانى الأفلام السينمائية .

أما الانتاج السينمائى الغنائى فقد كان غنيا حقا بالأفلام السينمائية الناجحة من ذلك فيلم يوم سعيد الذى ظهر فى بعض مقطوعاته صوت اسمهان الجميل وفيلم دموع الحب الذى تجلى فيه ابداع رجاء عبده وفيلم رصاصة فى القلب وفيلم لست ملاكا وقد حوى كثيرا من الأغانى العذبة التى اشتركت فيها نور الهدى ، والأفلام المذكورة للموسيقار محمد عبد الوهاب ، وأفلام دنانير وسلامه وفاطمة وقد أبدعت فيها أم كلثوم كل الابداع ، وفيلم انتصار الشباب وفيلم غرام وانتقام وهما يحويان من الألحان الجميلة ما رفع قدر المرحومة اسمهان وكذلك أفلام أخرى قوية وخصوصا من ناحية الألحان مثل فيلم جوهرة الذى غنت فيه نور الهدى ولاقى اقبالا منقطع النظير وأفلام ليلى وليلى بنت الأغنياء والماضى المجهول وضربة القدر التى غنت فيها ليلى مراد فبرهنت على نبوغها الفنى وليس فى وسعنا بيان الأفلام الغنائية الأخرى واحدا واحدا وانما نذكر أن أساس نجاحها جميعها هو الأغانى وقد قام بتلحينها الأبطال محمد القصبجى وزكريا احمد ورياض السنباطى وفريد الأطرش واشترك معهم فى بعضها الأساتذة الموسيقيون عزيز صادق وجميل عويس وعبد الحليم نويره وابراهيم حجاج وفريد غصن .

على انه بقدر ما كان الانتاج الغنائى غير السينمائى ضعيفا هزيلا كان الانتاج الآلى قويا نشيطا . فقد زاد عدد العازفين زيادة عظيمة سواء بالهواة أو بمن تخرجوا من المعاهد والمدارس الموسيقية ، وتقدم العزف على مختلف الآلات

فرقة سيد محمد
« علي فراج
« الجوق الفضي رئاسة محمود طه
« الفجر « الدكتور جوهر
« عبد المنعم عرفه
اوركسترا محمد رجب علي
« اسماعيل المقاد
« محمود عبد الرحمن
« عبد الحليم علي
« فاضل الشوا

وفي نفس ذالك الوقت ظهر المطربون كارم محمود ومحمد امين ومحمد البكار وعبد الرحمن الخطيب ومحمود شريف وجلال حرب وحسين زكي ومحمود مرسي وعبد الفتاح راشد ومحمد صلاح .

والمطربات شافيه احمد ونوال محمد وشهر زاد وفايده كامل واجفان واحلام وعصمت عبد العليم وشريفه فاضل وهيام عبد العزيز وبرلنتي وسعاد محمد .

ومطربات الأقطار الشقيقة نور الهدى وصباح اللتان امتزن بصوتهن الجميل وخفة روحهن في الغناء والتمثيل وكذلك السيدة الفنانة لور دكاش ذات الصوت السليم المشبع وأخيرا سهام رفقي وحسيبه رشدي .

أما أغانى الأفلام التى أخرجت خلال الفترة سابقة الذكر فلا تحصى ولا تعد غير أنه لم ينجح منها إلا القليل وها هى الأغانى ذات الطابع الشرقى المحض التى صادفت استحسانا عند الجمهور ولا زالت تذاع إلى اليوم :

أوبريت مجنون ليلى ـ يا ورد مين يشتريك	فيلم يوم سعد	محمد عبد الوهاب
يا للى نويت تشغلنى ـ ردى على	« ممنوع الحب	»
انس الدنيا ـ الميه	« رصاصة فى القلب	»
انا اللى طول عمرى ـ شبكونى	« لست ملاكا	»
البوسطجية اشتكوا ـ اشهدوا يا ناس	« الحب الأول	»
اللى يقدر على قلبى ـ سألت عليه قالو مسافر ـ دوس عالدنيا	« عنبر	»
ليت للبراق عينا فترى	« ليلى بنت الريف	محمد القصبجى
منيت شبابى ـ يا مجد	« نشيد الأمل	»
طاب النسيم العليل	« دنانير	»
يا بهجة العيد ـ يا للى ودادى	« وداد	»
امّى حتعرف	« غرام وانتقام	»
يا صباح الخير ـ اليتيم	« فاطمه	»
قضيت حياتى	« نشيد الأمل	رياض السنباطى
أيها النائم (قصيدة)	« غرام وانتقام	»
شم النسيم جانا	« بنات الريف	»
حقابله بكره ـ اصون كرامتى ـ ظلمونى	« فاطمه	»
يا ليلة العيد آنستينا	« دنانير	»
يا ريت كل الناس فرحانه ـ يا أوتوموبيل	« جوهره	»

كل شيء جميل ـ يا حمام	فيلم برلنتى	رياض السنباطى
احنا الاتنين والعين فى العين	« ليلى بنت الفقراء	«
مين يشترى الورد منى	« ليـلى	«
يا ليل نجومك شهود ـ أيها الرائح المجد	« وداد	زكريا احمد
بكره السفر ـ قولى لطيفك ينثني	« دنانير	«
غنى لى شوى	« سلامه	«
لغة الزهور ـ نصرة قوية ـ جمال الدنيا	« فاطمه	«
منايا فى قربك	« الماضى المجهول	محمد فوزى
عيد ميلادك عيد هنا	« ضربة القدر	«
أنا أهوى	« غرام وانتقام	فريد الأطرش
أهواك ـ ما دام تعاندنى	« انتصار الشباب	«
يا لله انوكلنا على الله ـ احبابنا ياعينى ما هم معانا	« حبيب العمر	«
الحياة حلوه ـ أوبريت الشرق والغرب	« أحبك انت	«
انا ستوته	« ستوته	فريد غصن
يانا يا وعدى	« جوهره	«
يا حلوه يا زينه	« غدر وعذاب	عزت الجاهلى
بعدين معاك	« هذا جناه أبى	محمود شريف
اضحك كركر ـ قلبي دليلى	« قلبي دليلى	محمد القصبجى
اكرهه واحبه	« « «	محمد فوزى

ومن مختارات الاذاعة

انا لما شوفك يوم عيدى	محمد القصبجى
يا حبيبى يا قلبى ـ ساعة رضاك ـ يا نجمة ـ ليه يا بنفسج	رياض السنباطى
النهر الخالد	عبد العزيز محمد
بلبل	محمد صادق
يا عطارين دلونى	محمود شريف
يا زهره دايما خجلانه ـ الورد ـ الفل ـ البنفسج	على فراج
يا مصر رايتك محلاها	محمد امين
يا أصيل الخال والعم ـ احنا العرب احنا	سيد مصطفى
يا جمال الريف	سيد شطا
خريف	احمد صدقى

الموسيقى المصرية من الناحية الثقافية والتجديدية

انتشر التعليم الموسيقى انتشارا واسعا فى كافة أنحاء البلاد بعد ادخاله ضمن المواد التى تدرس فى مدارس الحكومة وأتى بأطيب الثمار على أثر الجهود الجبارة التى بذلتها المعاهد الموسيقية الحرة مثل معهد فؤاد الأول ، الذى يعتبر بحق خالق النهضة الموسيقية الحديثة ، ومعهد ابراهيم شفيق بالقاهرة ، ومعهد عباس جمجوم بالاسكندرية الذين أسديا إلى الموسيقى أصدق الخدمات وأجلها نظرا لما لمنشئيهما المذكورين من المكانة الممتازة فى عالم الفن والتدريس ولما جبلا عليه من النشاط الجم وحسن الادارة .

وزيادة على ما تقدم فقد أنشأت الحكومة معهدا عاليا لمعلمات الموسيقى ومعهدا عاليا آخر للموسيقى المسرحية ووضعتهما ، كما وضعت التعليم الموسيقى من قبل ، تحت اشراف الدكتور محمود احمد الحفنى هذا العالم الذى ، بجده واجتهاده وجلده ، وبمساعدة موسيقيين مشهود لهم بالكفاية الممتازة أمثال الأساتذة صفر على ومحمود عبد الرحمن ومحمد صلاح الدين فتح الله والدكتور محمد شرف الدين ، استطاع أن يبث الروح الموسيقية فى نفوس النشء وأن يحمل الجمهور على قبول رسالته الفنية وعلى الاعتراف له بمقدرته الفائقة على ادارة هذا الفرع الجديد من التعليم المتشعب النواحى والأطراف .

أما من الناحية التجديدية فلا بد وأن يكون القارىء العزيز قد استخلص مما تقدم ذكره فى الفصول الثلاثة الأخيرة أن الموسيقى المصرية قد اجتازت منذ ارتقاء المغفور له الخديوى اسماعيل عرش مصر ثلاث مراحل تجديدية عظيمة الشأن بزعامة الموسيقيين العبقريين عبده الحامولى ومحمد عثمان وسيد درويش

ومحمد عبد الوهاب . فالى هؤلاء الأعلام حقيقة يرجع الفضل في إيقاظ الفن من سباته العميق ونفض غبار الكسل والخمول عنه بما أدخلوا عليه من تحسينات وتجديدات هامة نذكر منها ما يلى :

(١) استعمال نغمات لم تكن معروفة فى مصر .
(٢) ادخال الهنك فى الأدوار .
(٣) رفع مستوى التأليف الغنائى .
(٤) اتساع دائرة التأليف الغنائى والآلى .
(٥) تحسين مظهر التخت .
(٦) استعمال آلات موسيقية جديدة .
(٧) تهذيب الطقاطيق واستعمال الأوزان فيها .
(٨) استعمال ألوان غنائية جديدة .

أسفر هذا المجهود الفنى عن نتائج حسنة للغاية إذ به نهضت الموسيقى وترعرعت وازدهرت وأخذت تسير قدما فى طريق أهدافها متمشية مع التطورات العصرية ومحتفظة بطابعها القومى الخاص ، ولكن حدث ، للأسف الشديد ، أن زاحمها الفن السينمائى مزاحمة قوية كما أشرنا إلى ذلك من قبل فتوقفت عن السير وأصابها الركود فترة من الزمن .

بيد انه من دواعى الاغتباط أن تنبهت الهيئات الفنية المختصة إلى ما فى هذا الركود من ضرر بليغ على الفن فأبدت أخيرا اهتماما ونشاطا ملموسين لنشر وتعليم الموسيقى العربية من ناحيتها النظرية والعملية وعملت جاهدة على غرسها فى النفوس لكى تسترد المكانة الرفيعة التى كانت فيها .

ولذلك وجب على كل من له صلة بالشؤون الموسيقيـة أن يمد الهيئـات المذكورة بما لديه من آراء واقتراحات ليسهل عليها أداء مهمتها على الوجه الأكمل ، وقياما بهذا الواجب نتقدم من جهتنا بالاقتراحات والرغبات الآتية آملين ان يكون لها نصيب فى تحقيق الأغراض المنشودة .

أولا : العمل على تثبيت السلم الموسيقى العربى على قواعد علميـة ورياضيـة صحيحـــة .

ثانيا : إلى أن يتم ذلك توحد الطبقة الصوتية وتفرض فرضا على جميع المشتغلين بالموسيقى سواء فى المعاهد أو فى المدارس باعتبار تردد النوا (وهو الوتر المطلـق فى العود) مماثلا لتردد درجة صول فى السلم المعتدل أى ٤١ و ٣٨٧ ذبذبة فى الثانية الواحدة ، فتصنع معايير (ديابازونات) خاصة بالدرجة الصوتيـة المذكورة وتوزع على المعاهد والمدارس وتعرض فى الأسواق .

ثالثا : لـكى تتركز الثقافة الموسيقية على العلم والفن فتنفسح أمام الطالب مجال الابتكار والتأليف بالروح والوجدان تعطى ، إلى جانب التعليم الصولفائى ، دروس فى المواد الآتية :

(١) الموسيقى النظرية وتشمل

(ا) القواعد العامة .

(ب) المقامات وتركيبها وابعادها .

(ج) الأوزان .

(د) السلم الموسيقى

(٢) العزف

(٣) الغنـاء

رابعا : تقيم وزارة المعارف مسابقة سنوية فى المواد المذكورة للحصول على المدرسين الأكفاء اللازمين لها ولجميع الهيئات الموسيقية الأخرى .

خامسا : للناجحين فى المسابقة المذكورة وحدهم الحق فى الانتفـاع بمـزايا الاذاعة اللاسلـكية على أن يؤدوا ، أمام لجنة فنية مختصة ، امتحانا تمهيديا للتأكد من استطاعتهم القيام بالعمل المطلوب منهم على الوجه الأكمل .

سادسا : عدم السماح للفرق الموسيقية المصرية بعزف المقطوعات الافرنجية فى البرامج العربية وقصر العزف على المقطوعات ذات الطابـع الشرقى المحض أو الممتزجة بالقليل من الموسيقى الافرنجية .

سابعا : حث الأدباء والشعراء على نظم الأدوار والمواويل والقصائد العذبة الألفاظ والسامية المعانى كذا والأناشيد الوطنية الحماسية وعرضها على الملحنين الأكفاء لقاء أجر معقول .

ثامنا : نظم وتلحين موشحات على غرار الموشحات القديمة من حيث الوزن الشعرى مع اهمال الألفاظ التركية .

تاسعا : رفع مستوى الأدوار وتحسينها باستعمال التوزيع الآلى واللازمات الحديثة وتنظيم الهنك .

عاشرا : ابتكار ألوان موسيقية جديدة تلائم المزاج القومى .

احدى عشر : استعمال المسايرة ، أى مرافقة نغمات اللحـن بنغمات أخـرى متناسقة معها .

ثانى عشر : منح جائزة مغرية لملحن أجمل دور وأخرى لملحن أجمل موشحة ظهرا فى بحر السنة .

ثالث عشر : انشاء فرقة موسيقية كاملة العدد والعدد فى محطة الاذاعة لتحي فى كل أسبوع أربع حفلات ، حفلة للموسيقى الصامتة - بشارف ، سماعيات ، مقطوعات أخرى مختلفة - وثلاث حفلات يقوم باحيائها مطربون ومطربات أكفاء ويتبع فيها النظام القديم المعروف بحيث لا تزيد مدة اذاعة كل حفلة عن ٣٥ دقيقة .

ومن المرغوب فيه أن يشترك العنصر النسائى مع المذهبجية عند أداء الموشحات والهنك .

رابع عشر : تفرض محطة الاذاعة على من يحي حفلاتها العامة أن يخصص فاصلا يتبع فيه النظام سالف الذكر .

خامس عشر : العمل على ابطال العادة المرذولة التى اتخذها المطربون الحديثون بأن لا يغنوا إلا من تلاحينهم أو التلاحين التى توضع خصيصا لهم . فالمقارنه والمفاضلة بين المطربين هما من الوسائل المشحذة لهممهم والرافعة لمستواهم. فما كان المطربون القدماء أمثال عبده الحامولى ومحمد عثمان والشنتورى وابراهيم القبانى ومحمد السبع يجدون أية غضاضة فى التغنى بألحان بعضهم البعض .

* * *

هذه هى مقترحاتنا قدمناها موقنين بصلاحيتها لرفع شأن موسيقانا وبأن فى تنفيذها سدا لفراغ كبير فى الحقل الفنى وعلاجا لكثير من نقط الضعف فيه وتمهيدا لادخال اصلاحات وابتكارات فنية بعيدة المدى وعميقة الأثر .

الفصل التاسع

تعريف الموسيقى ـ الصوت ـ الحركة التموجية ـ التردد ـ اهتزاز الأوتار
الارتباط بين التردد وطول الوتر وغلظه وكثافته وقوة توتره

تعريف الموسيقى

كانت الموسيقى تعرف قبلا بأنها فن يبحث فى ترتيب النغمات بطريقة لذيذة على السمع. غير أنه وجد أن هذا التعبير لا ينطبق تماما على الواقع لان لذة السمع هذه ،المفروض وجودها فى ترتيب النغمات، لا تخرج عن كونها امرا اعتباريا يختلف باختلاف الاذواق والاوساط. فما يروق سماعه عند البعض قد يجوز أن يثير النفور والاشمئزاز عند الآخرين. ولذلك ابدل التعريف المذكور بتعريف آخر أوفي بالغرض المقصود وهو أن الموسيقى فن الاصوات.

تتكون الموسيقى من عنصرين جوهريين: الصوت أو النغم والزمن.

فالاصوات بدرجاتها وطبقاتها المختلفة وبائتلافها تؤسس اللحن الموسيقى.

والازمنة باختلاف مقاديرها تزنه وتنظمه وبدونها يظهر مختلا مرتبكا تنقبض منه النفس.

* * *

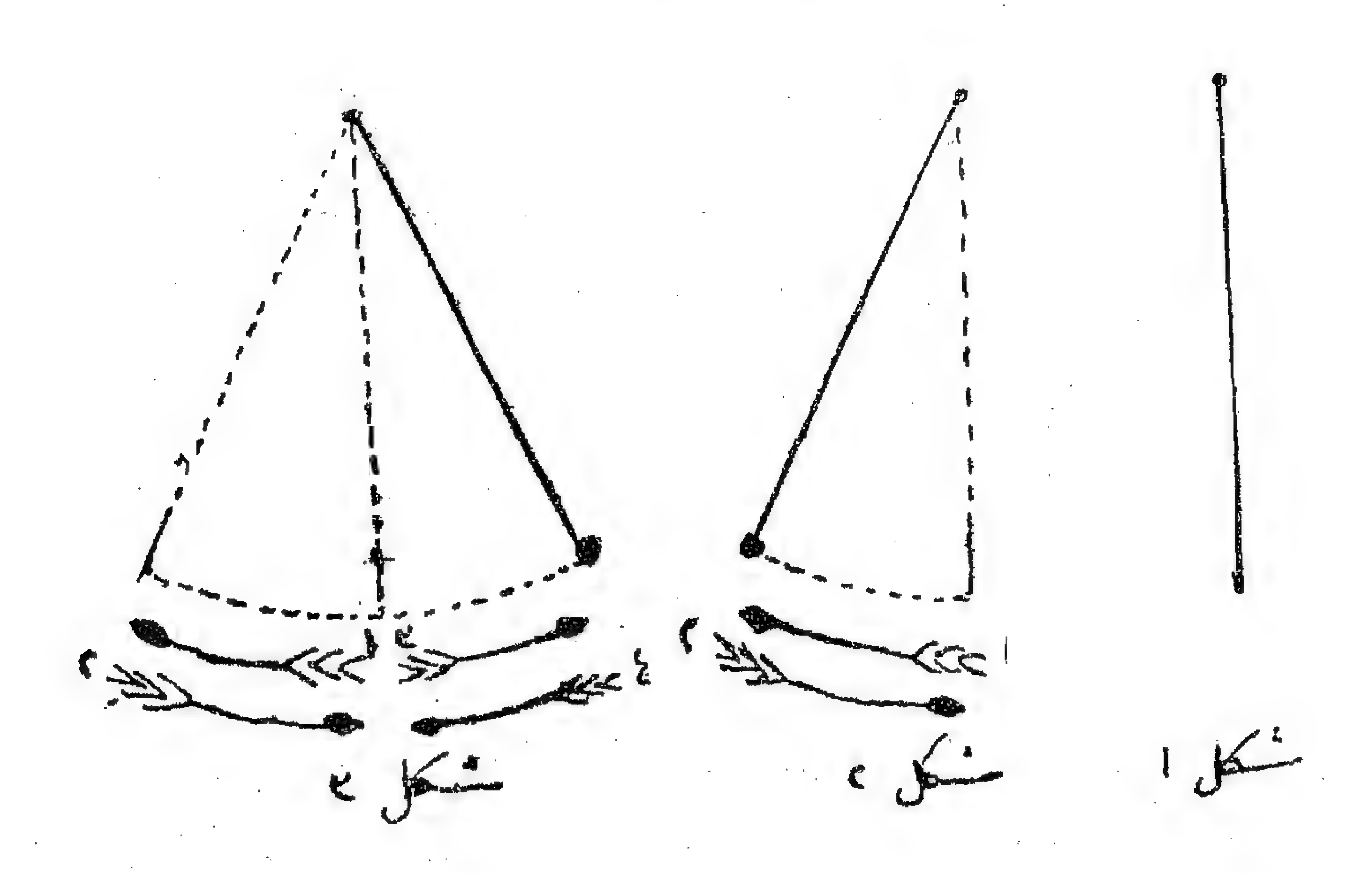
الصوت

كل الظواهر الطبيعية ناشئة عن ذبذبات. فالصوت، كالنور والحرارة ،ماهو إلاظاهرة تذبذبية تصل إلى الاذن ثم إلى المخ خلال الهواء فى غالب الاحوال.

والذبذبات هى هزات سريعة تعملها الأجسام الرنانة عند اهتزازها .

وزيادة فى إيضاح هذا التعريف نرجو من القارىء أن يلقى نظرة على رقاص ساعة ، وهو المسمى بالبندول ، ويتأمل بامعان كيفية حدوث اهتزازاته فلا يلبث أن تتكون لديه فكرة أولية واضحة عن الذبذبات .

ففى أثناء وقوفه عن الحركة يتخذ البندول وضعا عموديا ، وهو الوضع الطبيعى له (شكل ١) فاذا أخذته إلى اليسار مثل (شكل ٢) وتركته فانه يعود إلى وضعه الأصلى بفعل الثقل محدثا بذلك ما يسمى بالحركة الاهتزازية الفردية . ولكنه لا يقف عند هذا الحد بل يستمر فى اندفاعه ويجتاز وضعه الطبيعى متجها إلى اليمين ثم يعود اليه بالثانى (شكل ٣) وعند ذلك يكون قد أتم الحركة الاهتزازية المزدوجة ـ أو التامة ـ أو حركتين اهتزازيتين فرديتين.



فالحركة الاهتزازية المزدوجة هى اذن الحركة التى يعملها الجسم روحة وجيئة

من جهتى وضعه الطبيعى .

ومما يلفت النظر بخصوص اهتزازات البندول هو أنها كلها متساوية المدة ـ أو السرعة ـ أى أن المدة التى تستغرقها الحركة الواحدة فى الذهاب أو فى الذهاب والاياب ، لا تتغير مهما كانت القوة الدافعة للرقاص . فهذه القوة يمكنها أن تغير فى اتساع الاهتزازات ـ أى فى المسافات التى تقطع روحة وجيئة ـ ولكن لا تأثير لها على المدة المقررة لقطعها بدليل أن فى حالة زوال القوة المشار اليها تتلاشى الاهتزازات تدريجا بنقصان اتساعها تحت تأثير مقاومة الهواء واحتكاك الرقاص بنقطة اتصاله بالساعة ، ولكن السرعة تبقى كما هى من الحركة الأولى حتى الأخيرة ولو كانت غير منظورة . ومن ذلك يستنتج أن عدد الاهتزازات الحادثة فى زمن معين يظل ثابتا لا يتغير .

غير أن الزمن يختلف باختلاف طول البندول . ففى البندول الذى طوله متر واحد تستغرق كل حركة اهتزازية فردية ثانية واحدة من الزمن ، وفى البندول الذى طوله أربعة أمتار يلزم لنفس الحركة ثانيتان ، أى أن الثانية الواحدة لا تكفى الا لقطع نصف المسافة ، وفى البندول الذى طوله ٢٥ سنتيمترا فالثانية الواحدة تكفى لحركتين ، مما يدل على أن عدد الاهتزازات يتناسب تناسبا عكسيا مع مربع طول البندول .

فالحركات الاهتزازية هذه هى الذبذبات .

ومن البديهى أن لا تحدث اهتزازات البندول صوتا نظرا لتناهيها فى البطء ولكن إذا كان هذا البندول جسما رنانا ، وكانت اهتزازاته سريعة جدا كذبذبات وتر مشدود مثلا ، لنشأ عنها صوت يمكن ادراكه بواسطة

حاسة السمع .

الأصوات التى يمكن ادراكها بواسطة حاسة السمع تتركب من ٣٢إلى ٧٣٠٠٠ ذبذبة رنانه فى الثانية الواحدة .

فأغلظ صوت له طبقة موسيقية يتكون من ٣٢ ذبذبة فردية فى الثانية الواحدة وهو الصوت الصادر عن الأرغن الكبير الذى طول ماسورته ٧٢ قدما .

وأحد صوت هو الناشىء من ٨٢٧٦ ذبذبة فردية فى الثانية وهو أعلى درجة صوتية فى الفلاوت الصغيرة (١) وقد يبلغ ٨٤٤٨ ذبذبة فيصل حينئذ الى أعلى حد يمكن للأذن البشرية تقديره .

أما اذا زاد عدد الذبذبات عما ذكر ، فالأصوات التى تنشأ عنها تكون حادة جدا ، خارقة ، صافرة ، متعبة فى السمع .

واذا استطاع الجسم الرنان أن يؤدى أكثر من ٧٣٠٠٠ ذبذبة في الثانية الواحدة فأنه يستمر طبعا فى التذبذب ، الا أنه لا يحدث صوتا بالمرة لأن هناك تقف مقدرة أذننا عن ادراك الحركات التذبذبية .

الحركة التموجية

للصوت ، خلاف الحركة الاهتزازية المار ذكرها ، حركة أخرى يقال لها حركة تموجية ، وهى تماثل فى طريقة انتشارها طريقة انتشار التموجات فى الماء

---

(١) اعتاد العلماء الانكليز والألمان أن يستعملوا فى حسابهم الذبذبات المزدوجة . فعندهم أغلظ صوت يتولد من ١٦ ذبذبة بخلاف الفرنسيين الذين يستعملون فى حسابهم الذبذبات الفردية وهو ما أخذنا به فى هذا الفصل .

اذا ألقي فيه جسم ما . غير انه فى حالة التموجات المائية ترتفع أجزاء الماء وتنخفض فى خط عمـــودى على اتجاه انتشار التموج فيقال لتلك الحركة « حركة تموجية مستعرضة » .

أما فى الهواء فان أجزاءه تتحرك حركة أمامية خلفية خلال مسافة صغيرة محدودة يقال لها « طول الموجة » .

أما الحركة نفسها فتسمى « حركة تموجية طولية » .

النغمات

ينقسم الصوت إلى موسيقى وغير موسيقى .

والصوت الموسيقى يسمى نغمة .

والنغمة عبارة عن صوت تستسيغه الأذن ناشىء عن اهتزازات منتظمة وله قيمة موسيقية يمكن تقديرها .

تختلف النغمات الموسيقية بعضها عن بعض من ثلاثة وجوه : الشدة والدرجة والنوع .

فالشدة هى درجة قوة الصوت .

تتناسب شدة الصوت تناسبا عكسيا مع مربع المسافة من مصدره .

مثال ذلك : لنفرض أن المسافة بين مصدر الصوت والأذن ١٠٠ مترا فاذا نقصت تلك المسافة الى ١٠ أمتار أى الى $\sqrt{١٠٠}$ زادت شدة الصوت عشرة أضعاف .

والدرجة هى الخاصة التى تميز بها الأذن بين النغمات الحادة والنغمات الغليظة .

فيقال للأولى انها مرتفعة وللثانية انها منخفضة الدرجة .

تتناسب درجة النغمات تناسبا طرديا مع عدد الذبذبات فى الثانية . فكلما زاد عدد الذبذبات ارتفعت درجة النغمة والعكس بالعكس .

والنوع هو ما يميز نغمة عن نغمة أخرى متحدة معها فى الدرجة . فمثلا إذا سمعنا عدة أصوات درجاتها واحدة من مصادر مختلفة أمكننا التمييز بينها بسهولة وبذلك يقال انها مختلفة فى النوع أو مختلفة فى اللون .

التردد

التردد هو عدد ذبذبات النغمة فى الثانية .

على مقدار التردد تتوقف درجة النغمة في ارتفاعها أو انخفاضها .

يوجد أجهزة كثيرة لتعيين التردد ولكن الجهاز الذى يستعمل كثيرا لهذا الغرض هو صفارة كانيار لاتور المعروفة .

اهتزاز الأوتار

الأوتار ، فى فن الموسيقى ، عبارة عن أجسام خيطية الشكل من المعدن أو الالياف الحيوانية ، مرنة ، توتر عادة على صندوق لتقوية الصوت كما فى الرباب والكمان والبيانو .

تحرك الأوتار بقرعها بجسم صلب كما فى البيانو ، أو بريشة كما فى العود والقانون ، أو بامرار وتر آخر عليها مشدود على قوس كما فى الكمان .

إذا شد وتر بين قائمين خشبيين أو معدنيين وحرك ، شوهد فيه انتفاخ

ظاهري دالا ذلك على أن جميع أجزائه تتذبذب ما عدا طرفيه ، فان حركة الاهتزازات تكاد تفنى فيهما ويسمى كل منهما « عقدة » كما تسمى النقطة المتوسطة بينهما ، وهى التى فيها يكون التذبذب فى نهايته العظمى ، « بطنا ».

أما النغمة التى يحدثها هذا الوتر عند اهتزازه فتسمى النغمة الأساسية أو النغمة الطبيعية .

فاذا وضع أصبع فى منتصف الوتر المتقدم ذكره او وضع بدلا من الأصبع مشط أو قطعة خشبية تقسم الوتر قسمين متساويين ثم حرك الوتر بامرار قوس كمنجة بسرعة على منتصف أحد القسمين ، اهتز كل من القسمين مع ثبوت الطرفين والنقطة المتوسطة .

فى هذه الحالة يكون للوتر ثلاث عقد وبطنان ، غير أن النغمة الحادثة من اهتزازه ، وهو بشكله هذا ، هى جواب النغمة الأساسية . أى أن ترددها ضعف تردد هذه الأخيرة مما يثبت أن التردد يتناسب تناسبا عكسيا مع طول الوتر .

يستنتج من ذلك أنه إذا مس الوتر فى مواضع معينة من نصف طوله أحدث نغمات متوسطة بين الأساس والجواب .

ولقياس مسافات النغمات يستعمل جهاز قديم جدا ينسب اختراعه إلى فيثاغورس يسمى مونوكورد ـ أى ذو الوتر الواحد ـ والأحادية حسب المجمع اللغوى ، ويقال له أيضا صونومتر ـ أى مقياس الصوت ـ والمصوات حسب المجمع المذكور .

يتركب هذا الجهاز من صندوق خشبي طويل ضيق مستطيل الشكل ،

مشدود عليه وتر طوله متر بواسطة قنطرتين من الخشب ثابتتين أو قنطرة واحدة وجملة أوزان يمكن ، بواسطة تقليلها أو تكثيرها ، تغيير درجة توتر الوتر ويوجد تحت الوتر على الصندوق تقسيم المتر بالديسيمتر والسنتيمتر والمليمتر . ويضاف إلى الجهاز المذكور قنطرة من الخشب متحركة يمكن بواسطتها تحديد الجزء المراد اجراء التجارب عليه .

وبواسطة هذا الجهاز أمكن استخراج الارتباط الآتى شرحه بين التردد وطول الوتر وغلظه وكثافته وقوة توتره .

الارتباط بين التردد وطول الوتر وغلظه وكثافته وقوة توتره

أولا . يتناسب التردد تناسبا عكسيا مع طول الوتر . وقد شرحنا هذه النظرية عند الكلام عن اهتزاز الوتر .

ثانيا : يتناسب التردد تناسبا عكسيا مع قطر الوتر .

خذ سلكين من معدن واحد ومتساويين فى الطول بحيث تكون النسبة بين قطريهما ١ : ٢ ووترهما على صونومتر بقوتين متساويين وحركهما بعد ذلك تشاهد أن النغمة التى يحدثها الأول هى جواب النغمة التى يحدثها الثانى أى أن النسبة صارت ٢ : ١

ثالثا : يتناسب التردد تناسبا عكسيا مع الجذر التربيعى لكثافة مادة الوتر .

خذ سلكين متساويين فى القطر والطول من معدنين مختلفين ، كثافة أولهما ٩ مثلا وكثافة ثانيهما ١٦ ثم وترهما على صونومتر بقوتين متساويتين وحركهما بعد ذلك تلاحظ أن الأول يتذبذب ٤ مرات مقابل ٣ يعملها الثانى .

رابعا : يتناسب التردد تناسبا طرديا مع الجذر التربيعى لقوة التوتر .

جرب على وترين متساويين فى الطول وعلق فى النهاية الخالصة لكل منهما ٣ كيلو جرامات مثلا وتحقق من اتحاد نغمتيهما ثم زد الثقل المعلق بأحدهما حتى يصير ١٢ كيلو جراما تشاهد ان النغمة التى تصدر منه هى جواب لنغمة الوتر الثانى لأن $\frac{\sqrt{٣}}{\sqrt{١٢}} = \frac{١}{٢}$ وهى النسبة بين تردد نغمة وتردد جوابها كما قدمناسابقا.

هذه هى القوانين الأساسية التى يجب على صانعى الآلات الموسيقية معرفتها جيدا وهى تتلخص للمشتغلين بالفن الموسيقى فى هاتين الجملتين .

كلما كان الوتر طويلا سميكا ثقيلا ضعيف التوتر كانت الذبذبات بطيئة وبالتالى كان الصوت غليظا .

وكلما كان الوتر قصيرا رفيعا خفيفا شديد التوتر كانت الذبذبات سريعة والصوت حادا .

الفصل العاشر

نظام التدوين فى الموسيقى الغربية

سردنا بكل ايجاز فى الفصل الثالث تاريخ التدوين الموسيقى وبينا كيف نشأ فى العصور الوسطى وكيف تطور تدريجيا حتى بلغ فى القرن السادس عشر درجة عظيمة من الدقة والاتقان . والآن نتقدم بشرح واف لهذا النظام البديع ليسهل على القارىء الالمام به والاستفادة منه فنقول

١ ـ لكتابة الموسيقى تستعمل العلامات والرموز الرئيسية الآتية :

(١) المدرج

(٢) النوتات

(٣) علامات السكوت

(٤) التحويل

(٥) المفاتيح

ويتبع ذلك بعض اصطلاحات ورموز أخرى لتقدير درجات سرعة الأصوات ودرجات قوتها كذا والدلالة على عود إلى بدء أو ختام أو تكرار سيأتى ذكرها فيما بعد

المدرج

٢ ـ المدرج ، وبالفرنسية پورتيه portée ، هو عبارة عن خمسة خطوط

أفقية متوازية ومتساوية فى طولها وفى البعد الفاصل لكل خط عن الآخر .

٣ ـ تعد خطوط المدرج من أسفل إلى أعلى . فالسطر الأسفل هو الأول والسطر الأعلى هو الخامس .

وكذلك المسافة البيضاء الكائنة بين الخطوط فتبدأ هى أيضا من أسفل إلى أعلى وتسمى انهار .

السطر الخامس	
	النهر الرابع
السطر الرابع	
	النهر الثالث
السطر الثالث	
	النهر الثانى
السطر الثانى	
	النهر الاول
السطر الأول	

النوتات

٤ ـ النوتات فى التدوين الموسيقى هى العلامات الدالة على الأزمنة والأصوات .

فبحسب أشكالها المختلفة تعبر النوتات عن مقادير زمنية مختلفة وبحسب مواقعها المختلفة على المدرج تعبر عن أصوات مختلفة .

٥ ـ ليس للنوتات سوى سبعة أسماء فقط للتعبير عن كافة الأصوات الموسيقية وهى بحسب ترتيبها التصاعدى : دو ري مى فا صول لا سى (راجع صحيفة ٢٧) .

٦ ـ أما اشكال النوتات فهى سبعة أيضا وهى :

روند	مستديرة	وترسم هكذا
بلانش	بيضاء	»
نوار	سوداء	»
كروش	ذات السن	»
دوبل كروش	ثنائية الأسنان	»
تريبل «	ثلاثية الأسنان	»
كوادريبل كروش	رباعية الأسنان	»

٧ ــ كل نوتة من النوتات المبينة بعاليه تمثل مقدارا زمنيا يساوى ضعف مقدار زمن النوتة التالية لها . فهى تنقسم اذن الى قسمين متساويين .

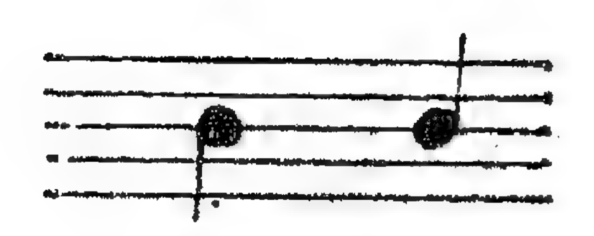
فالمستديرة ، وهى الوحدة الزمنية الكبرى ، تساوى اثنتين من البيضاء ، والبيضاء تساوى اثنتين من السوداء ، والسوداء تساوى اثنتين من ذات السن ، وذات السن تساوى اثنتين من ثنائية الأسنان ، وثنائية الأسنان تساوى اثنتين من ثلاثية الأسنان ، وثلاثية الأسنان تساوى اثنتين من رباعية الأسنان .

٨ ــ كل علامة من العلامات الموسيقية آنفة الذكر ، فيما عدا علامة الروند ، تتركب من جزئين أساسيين يسمى أولهما الرأس وثانيهما الذيل . والرأس هو الجزء المهم الذى يتوقف عليه تسمية النوتة . والذيل عبارة عن خط رأسى يرسم اما إلى يسار الرأس متجها إلى أعلى إذا كانت العلامة واقعة أسفل الخط الثالث من المدرج أو إلى يمين الرأس متجها إلى أسفل إذا كانت العلامة واقعة

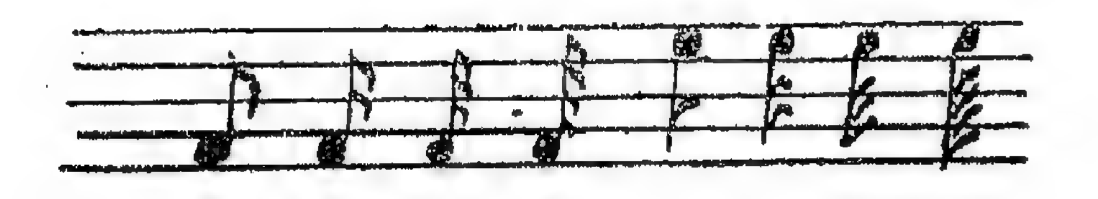
أعلى الخط المذكور كما فى الشكل التالى :



وفى حالة وقوع العلامة على الخط الثالث من المدرج يصح رسم شرطه الذيل إلى يمين الرأس متجها إلى أسفل أو إلى يسارها متجها الى أعلى كما فى الشكل التالى :



أما الأسنان فترسم فى نهاية الذيل ودائما فى الجهة اليسرى منه كما فى الشكل التالى .



٩ ـ اذا تجاوزت عدة علامات من ذوات السن فانه يمكن الاستعاضة عن الأسنان بخطوط أفقية يوازى عددها عدد الأسنان المستبدلة ، مثال ذلك :

٢ ذات السن

أو

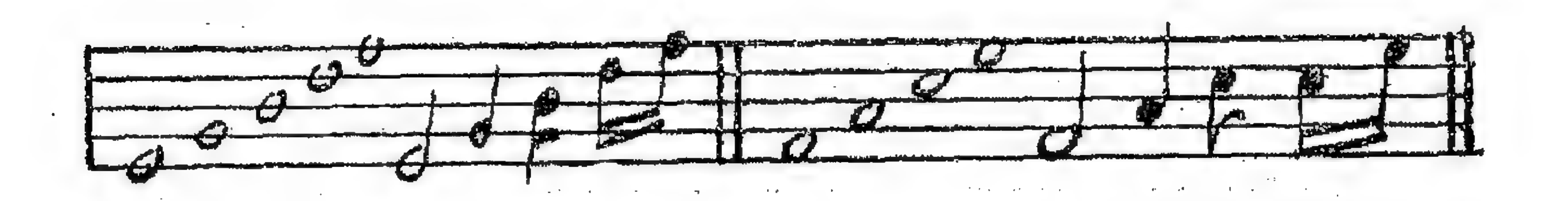
٣ ثنائية الأسنان

أو

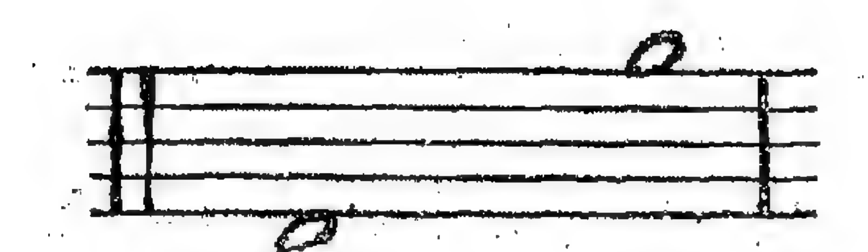
أما علامات المستديرة والبيضاء والسوداء فلا يجوز كتابتها متصلة بل لا بد من كتابتها منفصلة كل علامة منها على حدة .

١٠ ـ أزمنة العلامات المرسومة بعاليه نسبية وليست مطلقة . فما من علامة واحدة منها تعبر عن زمن محدود معين اذ هذا الزمن يتغير تبعا لدرجة السرعة أو البطء التي يجب أن يجرى عليها اللحن .

١١ ـ تكتب النوتات على سطور المدرج وفى أنهاره وتقرأ من اليسار الى اليمين :



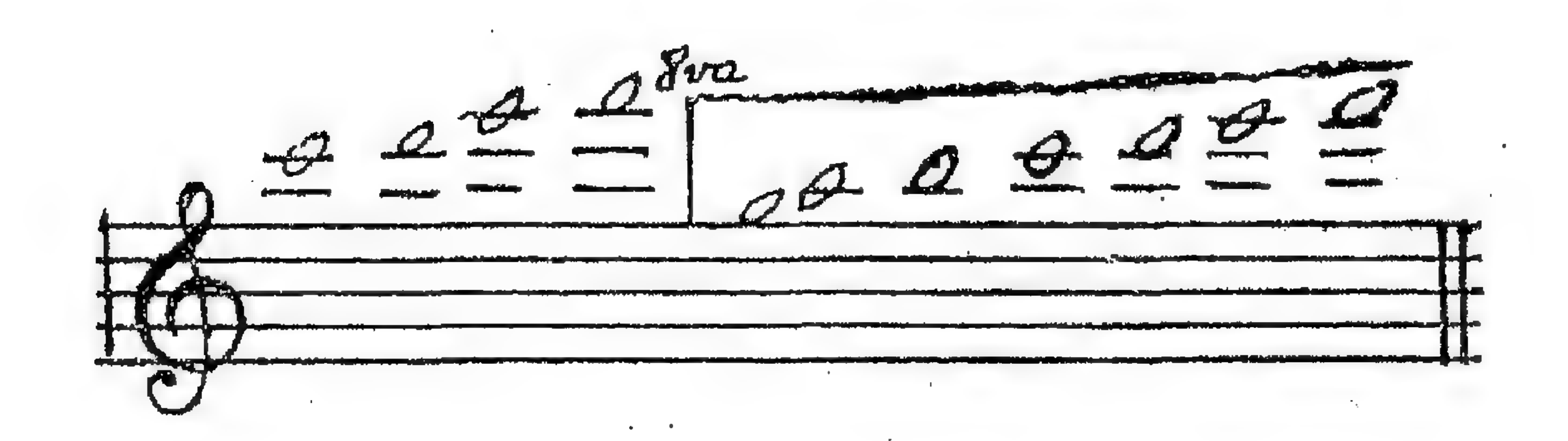
١٢ ـ ويجوز أيضا وضع نوتة فوق السطر الخامس وتحت السطر الأول هكذا :



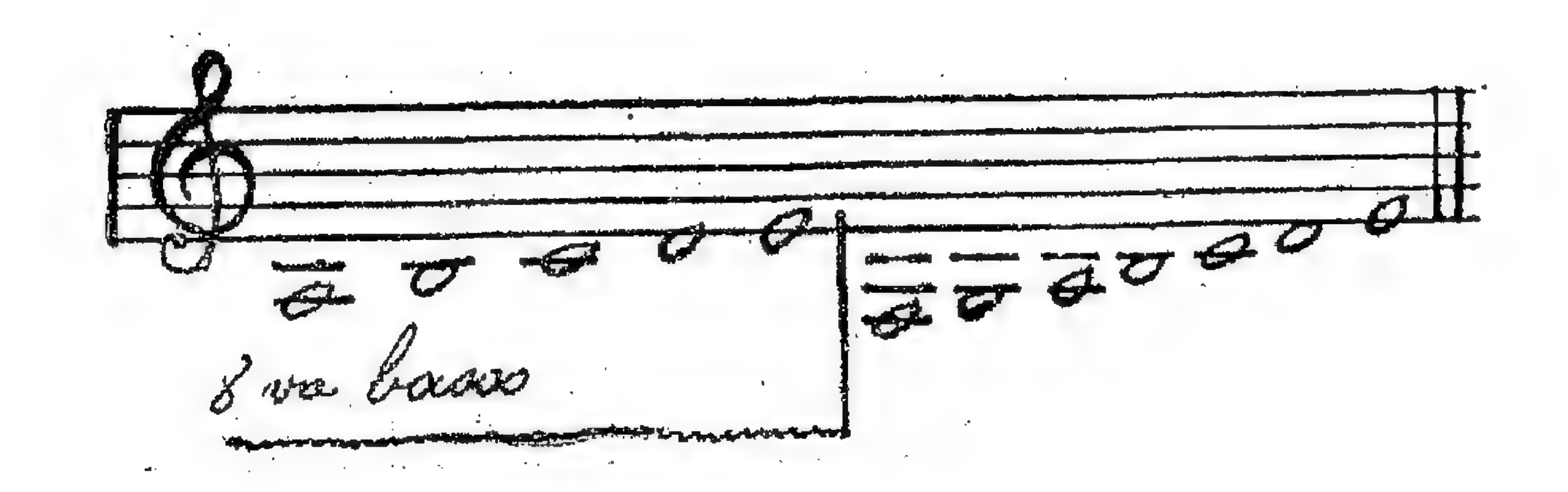
١٣ ـ كما انه يجوز كتابة نوتات أخري خارج المدرج سواء من فوق أو من تحت وذلك باستعمال شرط قصيرة على قدر حاجة العلامة تسمى خطوط اضافية :

١٤ ـ اذا اضطر الانسان الى تدوين صوت يحتاج فى تدوينه الى عدد كبير من الخطوط الاضافية ولكى لا يخطىء العازف فى عد تلك الخطوط فى أثناء العزف تستعمل علامة أخرى تغنى عن خطوط أوكتاف كامل ولذلك سميت بعلامة الأوكتاف وهى عبارة عن الرقم الأفرنكى 8 على جانبه الأيسر شرطة متعرجة .

فبوضع تلك الشرطة فوق المدرج ترتفع حدة العلامات الموسيقية التى تحتها أوكتاف كامل عن مدلولها الكتابى :



وبوضعها تحت المدرج تنخفض حدة العلامات التى فوقها أوكتاف كامل أيضا . ويستحسن في هذه الحالة اضافة لفظة basso ومعناها « قرار » لتحاشى الالتباس بين الخطوط الاضافية وخطوط المدرج التالى :



١٥ ـ متى انتهت الشرطة المتعرجة فوق أو تحت المدرج يقف مفعولها وتقرا

النوتات بعد ذلك حسب مدلولها الطبيعى .

والدلالة على انهاء الشرطة تكتب لفظة loco وهى لفظة ايطالية معناها لغـة « فى مكانها » .

١٦ ـ النوتات التى توضع على المدرج من أسفل الى أعلى تمثل أصواتا سائرة من الانخفاض الى الارتفاع والعكس بالعكس .

علامات السكوت

١٧ ـ السكتات هى علامات تدل على انقطاع الصوت .

تختلف مدة انقطاع الصوت باختلاف اشكال السكتات .

تكتب السكتات على سبعة أشكال مختلفة وهى :

(١)	الراحة	pause
(٢)	الرويحة	demi - pause
(٣)	لحظة	soupir
(٤)	لحيظة	demi - soupir
(٥)	لمحـة	quart de soupir
(٦)	لميحة	huitième de »
(٧)	نصف اللميحة	seizième de »

١٨ ـ ترسم سكتة الراحة تحت السطر وفى غالب الأحيـان السطر الرابـع وسكتة الرويحة فوق السطر وفى غالب الأحيان السطر الثالث

١٩ ـ كل شكل سكتة من الأشكال المبينة بأعلى له مقدار زمني مقابل لمقدار زمن علامة من العلامات المشار اليها فى الفقرة ٦

فزمن	علامة الراحة	يقابل زمن	المستديرة
وزمن «	الروبحة	» »	البيضاء
» »	اللحظة	» »	السوداء
» »	اللحيظة	» »	ذات السن
» »	اللمحة	» »	ثنائية الأسنان
» »	اللميحة	» »	ثلاثية الأسنان
» »	نصف اللميحة	» »	رباعية الأسنان

السكتات



وما يقابلها من

العلامات الموسيقية

علامات التحويل

٢٠ ـ التحويل هو التعديل فى الأصوات .

٢١ ـ علامات التحويل خمسة أنواع .

(١) علامة الرفع أو الدييز وهى التى ترفع النغمة نصف درجة وقد ظهرت فى أواخر القرن الثالث عشر .

٢ ـ علامة الخفض أو البيمول وهى التى تخفض النغمة نصف درجة وقد ظهرت فى سنة ٩٢٧ ميلادية .

٣ ـ علامة الالغاء أو البيكار bécarre وهى التى تلغى مفعول العلامتين السابقتين وتعيد النغمة إلى مركزها الأصلى . وقد ظهرت فى سنة ١٦٥٠ ميلادية .

٤ ـ علامة الرفع المضاعف أو دوبل ديز وهى التى ترفع النغمة بمقدار مرتين عن الديز البسيطة . وفى حالة الرجوع إلى الديز الواحدة يوضع بيكار قبل الديز .

٥ ـ علامة الخفض المضاعف أو دوبل بيمول وهى التى تخفض النغمة بمقدار مرتين عن البيمول البسيطة . وفى حالة الرجوع إلى البيمول الواحدة يوضع بيكار قبل البيمول .

هاتان العلامتان الأخيرتان لا تستعملان إلا نادرا وقد ابتكرتا حديثا .

ترسم العلامات المذكورة هكذا :

ديز	بيمول	بيكار	دوبل ديز	دوبل بيمول
♯	♭	♮	𝄪	bb

وقد أضاف المؤتمر الموسيقى علامات أخرى للتعبير عن أرباع المقامات وهى :

لرفع الصوت ربع درجة
« « ثلاثة أرباع الدرجة
لخفض « ربع درجة
« « ثلاثة أرباع الدرجة

٢٢ ـ ترسم علامة التحويل

أولا : أمام النوتة وعلى نفس السطر أو النهر الذى كتبت فيه . ويسرى مفعولها على كل النوتات ذات نفس الاسم ونفس الحدة الموجودة في نفس المازورة أيا كان الديوان التابعة له (راجع الفقرة ١٠٥ الخاصة بالمازورة)

ثانيا : فى بداية المدرج وبعد المفتاح مباشرة وعلى نفس السطر أو النهر المرسومة فيه النوتة الواجب تعديلها . ويسرى مفعول التحويل على كل النوتات ذات نفس الاسم وأيا كان الديوان التابعة له طالما اشارة التحويل موجودة فى المفتاح .

المفاتيح

٢٣ ـ المفاتيح والمدرج هى بلا ريب أعجب وأفيد الابتكارات التى أدخلت على نظام التدوين الموسيقى منذ نشأته إلى اليوم. فاليهما يرجع الفضل فى زوال النظام النوماتيكى القديم وحلول النظام الحالى محله .

وقد سبق أن أوضحنا كيف نشأت الرموز المذكورة ونزيد على ذلك الآن أن المدرج تغير وتبدل كثيرا جدا قبل أن يصل إلى شكله الحالى . ففى كتاب

التدوين الموسيقى لأرنست دافيد وماتيس لوسى توجد صورة من قطعة موسيقية لحنها الموسيقار فرسكوبالدى فى سنة ١٦٣٧ لتعزف على آلة الأرغن ومكتوبة على مدرج مكون من ١٤ سطرا ٦ منها لليد اليمنى و ٨ لليد اليسرى .

أما كيف عمل نهائيا بالمدرج الحالى فذلك ما سنشرحه فيما يلى

من المعلوم أن السلم الموسيقى العام يتألف من ثمانية دواوين أى من ٥٧ صوتا باعتبار أن الصوت المتناهى فى الغلظة صادر عن ٣٣ و ٣٢ ذبذبة فردية فى الثانية الواحدة والمتناهى فى الحدة صادر عن ٨٢٧٦ ذبذبة فى الزمن عينه . فاذا أردنا أن نمثل هذا السلم العام بمدرج موسيقى واحد وجب أن يكون ذلك المدرج مركبا من ٢٩ سطرا لكى يتسنى تدوين الدرجات كلها على السطور وفى الأنهار ، فيكون السطر الأول مستقرا للدرجة الصوتية الأولى المسماه « دو » والصادرة عن ٣٣ و ٣٢ ذبذبة فى الثانية كما قلنا والسطر التاسع والعشرون مستقرا للدرجة الصوتية المتناهية فى الحدة والتى هى « دو » أيضا غير أنها الجواب الثامن للدو الأول .

ولما لم يكن لفخامة هذا المدرج من فائدة عملية نظرا لعجز الأصوات البشرية والآلية عن الوصول إلى حديه الأدنى والأقصى فضلا عما فى استعماله من الصعوبة والارتباك وضياع الوقت فقد عمد الموسيقيون إلى حصره فى الخطوط الممثلة للدرجات التى توافق الأصوات البشرية والآلية المشار إليها .

وقد وجد أن تلك الخطوط هى الأحد عشر خطا التى تبدأ من السطر العاشر

الممثل لدرجة « صول » المكونة من ٧ و ١٩٣ ذبذبة فى الثانية وتنتهى بالسطر العشرين الممثل لدرجة « فا » المكونة من ٦ و ١٣٨٠ ذبذبة ، لأنها الخطوط الممثلة للطبقات الصوتية الوسطى فى السلم العام .

فمن الأحد عشر سطرا المذكورة أنشىء المدرج الذى تسمى بالمدرج الموسيقى العام وبالفرنسية portée générale

وفيما يلى رسم للمدرجين آنفى الذكر :

	٨٢٧٩		دو
		سي	ري
		صول	فا
		مي	ري
	٤١٢٨	دو	سي
		لا	صول
٢٤		فا	مي
٢٢	٢٠٦٩	ري	دو
٢١		سي	لا
٢٠	١٣٨٠٫٦	صول	فا
١٩		مي	ري
١٨	١٠٤٤٫٥	دو	سي
١٧		لا	صول
١٦		فا	مي
١٥	٥١٧٫٢٥	ري	دو
١٤	٤٢٥	سي	لا
١٣		صول	فا
١٢		مي	ري
١١	٢٥٨٫٦٢	دو	سي
١٠	١٩٤٫٧	لا	صول
٩		فا	مي
٨	١٢٩٫٣١	ري	دو
٧		سي	لا
٦		صول	فا
٥		مي	ري
٤	٦٤٫٦٥	دو	سي
٣		لا	صول
٢		فا	مي
١	٣٢٫٣٢	ري	دو

١١		فا
١٠	مي	ري
٩	دو	سي
٨	لا	صول
٧	فا	مي
٦	ري	دو
٥	سي	لا
٤	صول	فا
٣	مي	ري
٢	دو	سي
١	لا	صول
	فا	

٢٤ ـ غير أن المدرج العام سالف الذكر لم يكن ليسمح بتمييز الطبقات الصوتية عن بعضها نظرا لوجود درجات صوتية مشتركة بينها .

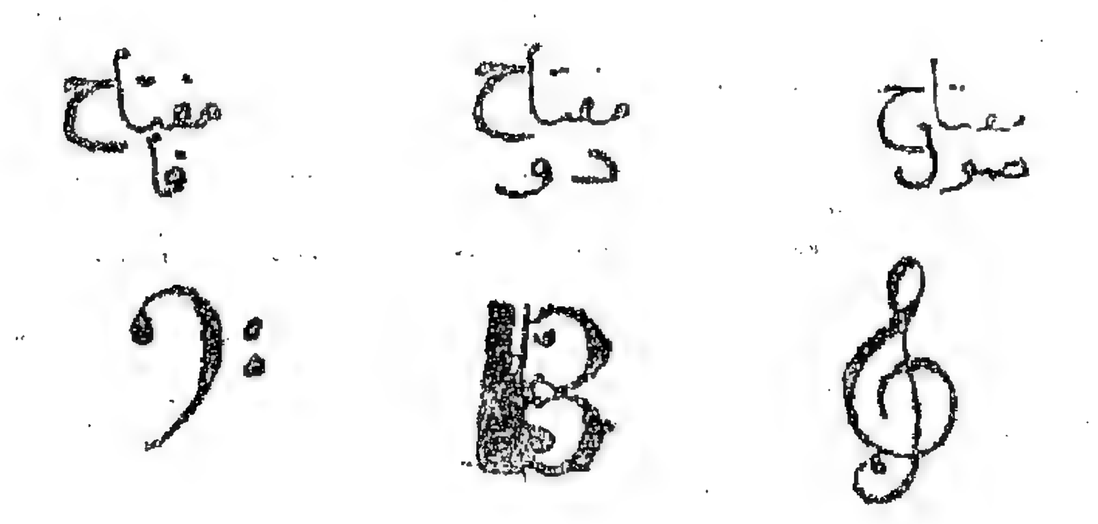
لذلك جعل الموسيقيون لكل طبقة مدرجا صغيرا مكونا من ٥ سطور فقط يضاف إليها عند الاقتضاء خطوط اضافية أخرى وعلامة ذات شكل خاص اطلقوا عليه اسم مفتاح (clé) توضع فى أول المدرج من جهة اليسار وعلى سطر معين منه فتدل على الطبقة بشكلها وبموقعها على المدرج ، ثم خصصوا للطبقات الحادة المدرج الصغير المكون من الخمسة سطور العليا من المدرج الموسيقى العام ومفتاحا سمى مفتاح صول ، أو مفتاح الكمنجة (clé de violon) باسم أعلى درجة من المدرج العام ويرسم على السطر الثانى من المدرج الصغير .

وللطبقات المتوسطة الحدة خصصوا المدرج الصغير المكون من الخط الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن من المدرج العام ومفتاحا سمى دو باسم الدرجة المتوسطة فى المدرج العام ويرسم على الخطوط المار ذكرها ما عدا السطر الثامن .

وللطبقات الغليظة خصصوا المدرج الصغير المكون من الخمسة سطور السفلى من المدرج العام ومفتاحا سمى مفتاح فا باسم أغلظ درجة فى المدرج ويرسم على السطر الرابع أو الثالث .

ويتميز هذا المفتاح بنقطتين توضعان على جانبى السطر للدلالة على أن النوتة المرسومة على هذا السطر هى فا

ترسم المفاتيح المذكورة هكذا .

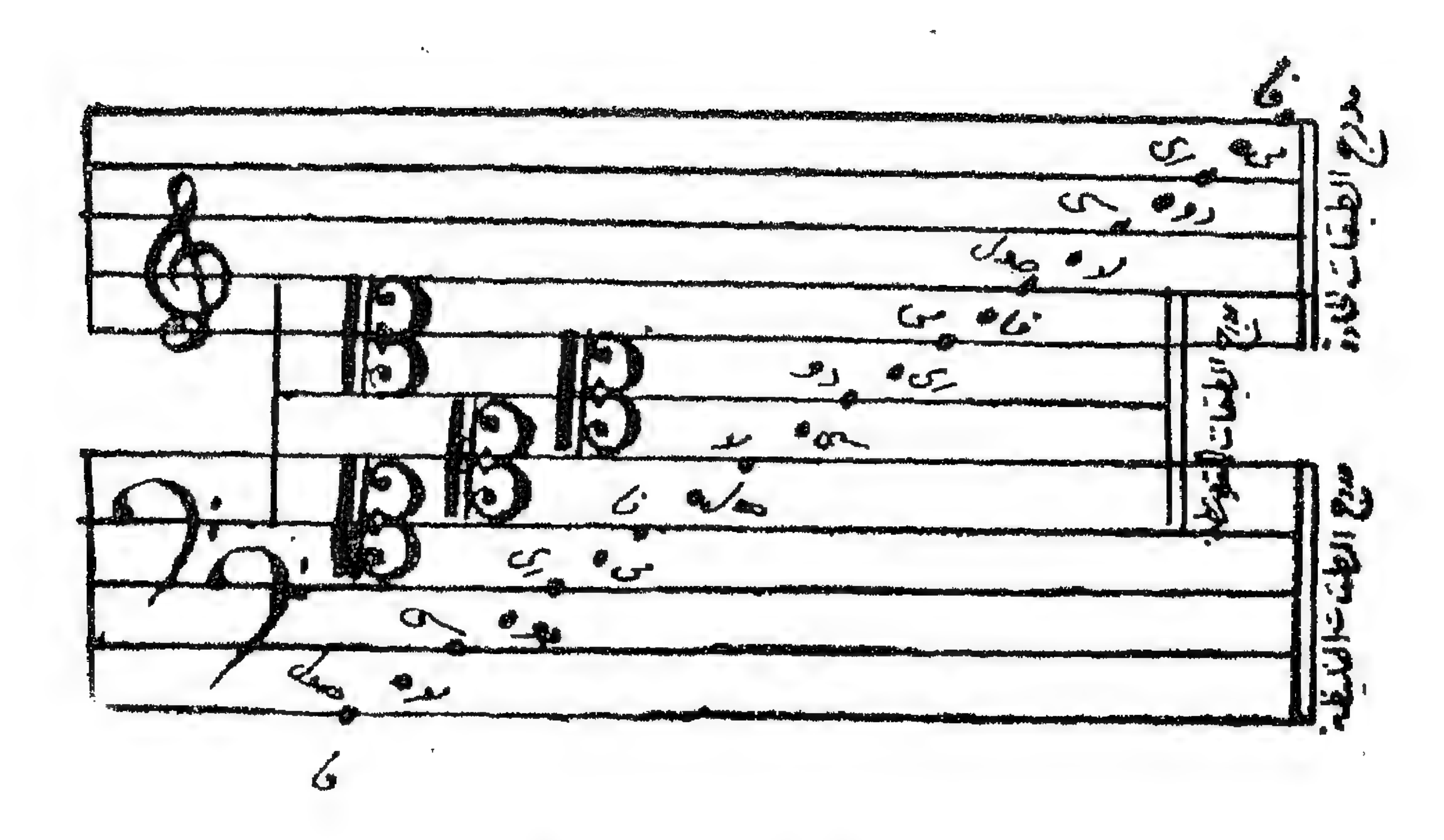


٢٥ ـ تسمى النوتة الواقعة على خط مفتاح باسم هذا المفتاح

ومتى عرف اسم نوتة صار من السهل معرفة اسم النوتات الأخرى لأنها تتتابع دائما حسب الترتيب المنوه عنه فى الفقرتين ٥ و ٥٣ . فاذا رأينا مثلا مفتاح دو على السطر الثانى من المدرج دل ذلك على أن النوتة المرسومة على السطر المذكور هى دو . من ثم تكون النوتة الكائنة فى النهر الثانى ـ أى التى فوقها مباشرة ـ رى وتكون النوتة الكائنة فى النهر الأول أى التى تحتها مباشرة سى .

٢٦ ـ المفاتيح الثلاثة آنفة الذكر هى نفس الحروف الهجائية الأفرنكية F. C. G. التى كانت مستعملة فى الزمن القديم والتى عبث بها نساخون متحذلقون فى الكتابة فأمعنوا فى تحريفها وتشويهها حتى أوصلوها الى أشكالها الغريبة الحالية

٢٧ ـ وفيما يلى مواقع المفاتيح على المدرج الموسيقى العام وعلى المدرجات الصغيرة .



الطبقات الصوتية البشرية ومفاتيحها

٢٨ ـ الأصوات البشرية نوعان : أصوات رجال وأصوات نساء أما أصوات الأولاد فتحسب من أصوات النساء .

٢٩ ـ أصوات الرجال هى أغلظ الأصوات . وأصوات النساء ترتفع عنها بمقدار أوكتاف كامل .

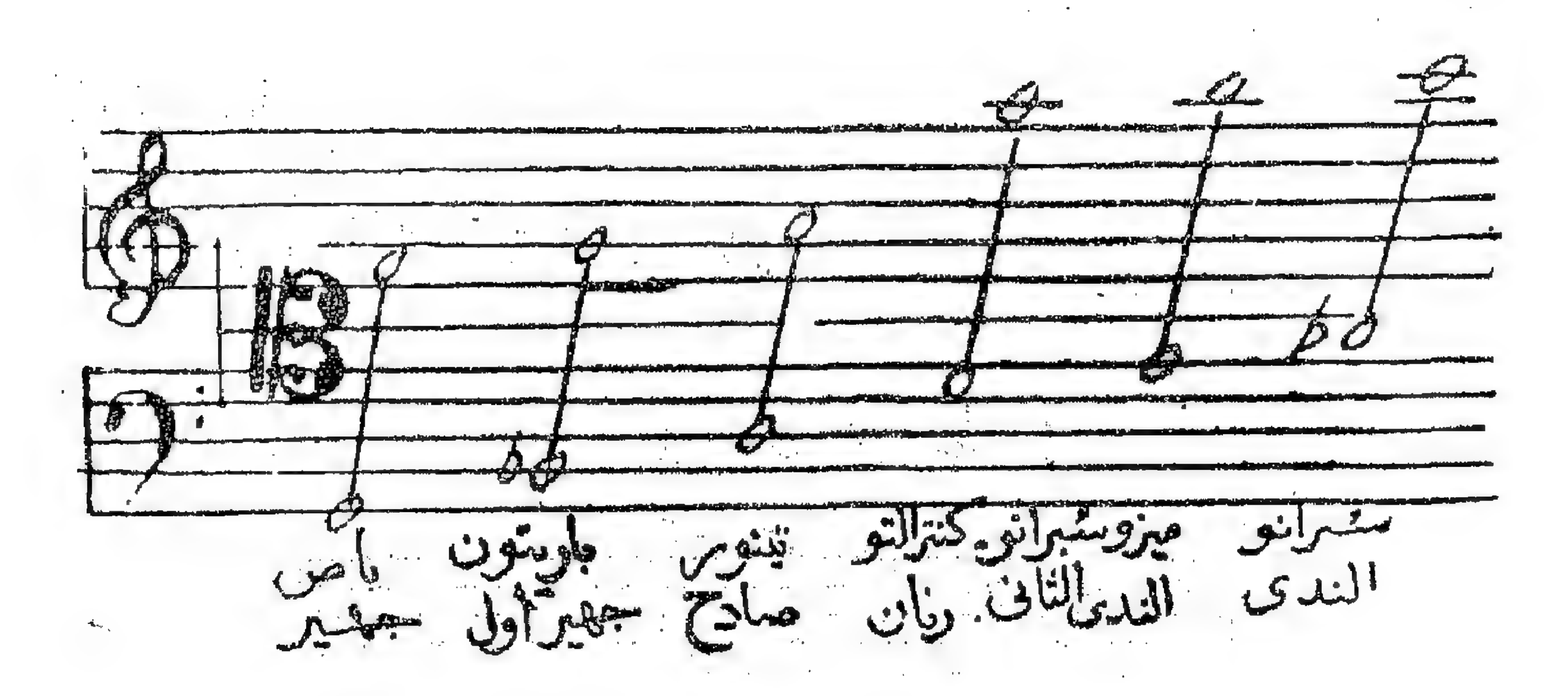
٣٠ ـ أصوات الرجال ثلاث طبقات وهى : جهير (باص) وهو الصوت الغليظ وجهير أول (باريتون) وهو الأقل غلظا والصادح (تينور) وهو الصوت الغليظ .

٣١ ـ أصوات النساء ثلاث طبقات أيضا وهى : الندى (سوپرانو) وهو الصوت الحاد والندى الثانى (ميزو سوپرانو) أى الأقل حدة ورنان (كونترالتو) وهو الصوت الغليظ .

٣٢ ـ من السوپرانو والتينور والكونترالتو والباص يتكون الرباعى الغنائى .

٣٣ ـ كل طبقة من الطبقات السابق ذكرها تشتمل على منطقة صوتية مساحتها من ١٣ إلى ١٤ درجة ، وقد تزيد عن ذلك فى حالات استثنائية موفقة .

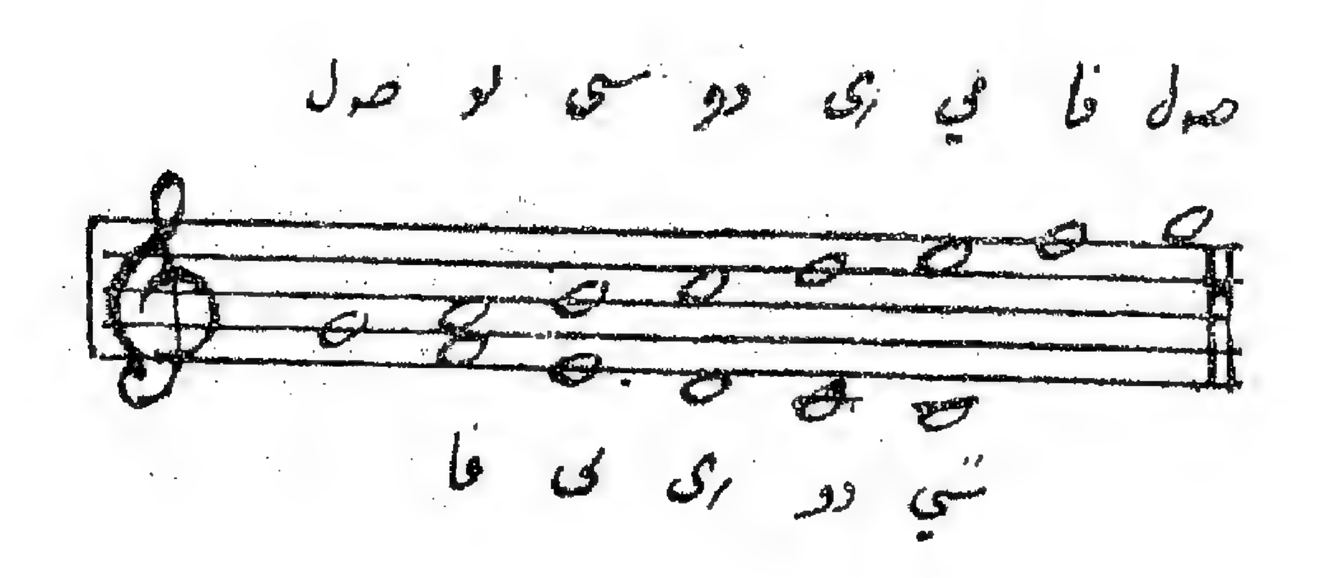
وفيما يلى المساحات الطبيعية للأصوات البشرية مبينة على المدرج الموسيقى العام :



مفتاح صول

٣٤ ـ هو أهم المفاتيح من حيث كثرة الاستعمال . ومنه تكتب المقطوعات الغنائية الموضوعة لأصوات النساء والأولاد والتينور لأصوات الرجال .

وهذه هى أسماء النوتات المحصورة فى مدرج ذى مفتاح صول :

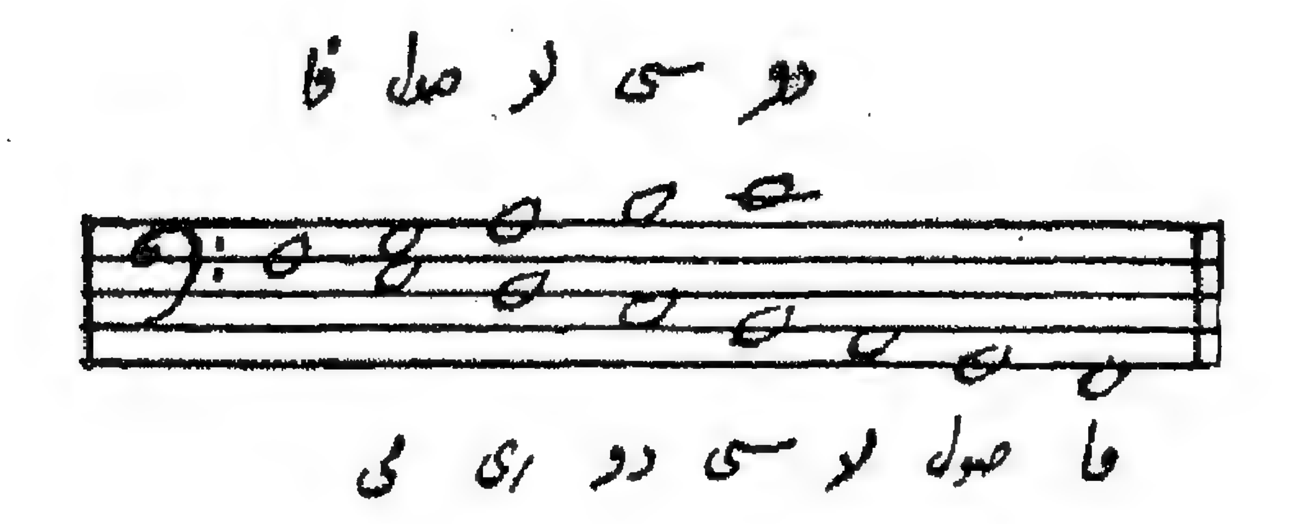


مفتاح فا

٣٥ ـ يستعمل مفتاح فا فى تدوين الأصوات الغليظة من الرجال المسماة باص . وهو يلى مفتاح صول فى الأهمية من حيث الاستعمال وله الشأن الأعظم فى الهارمونى.

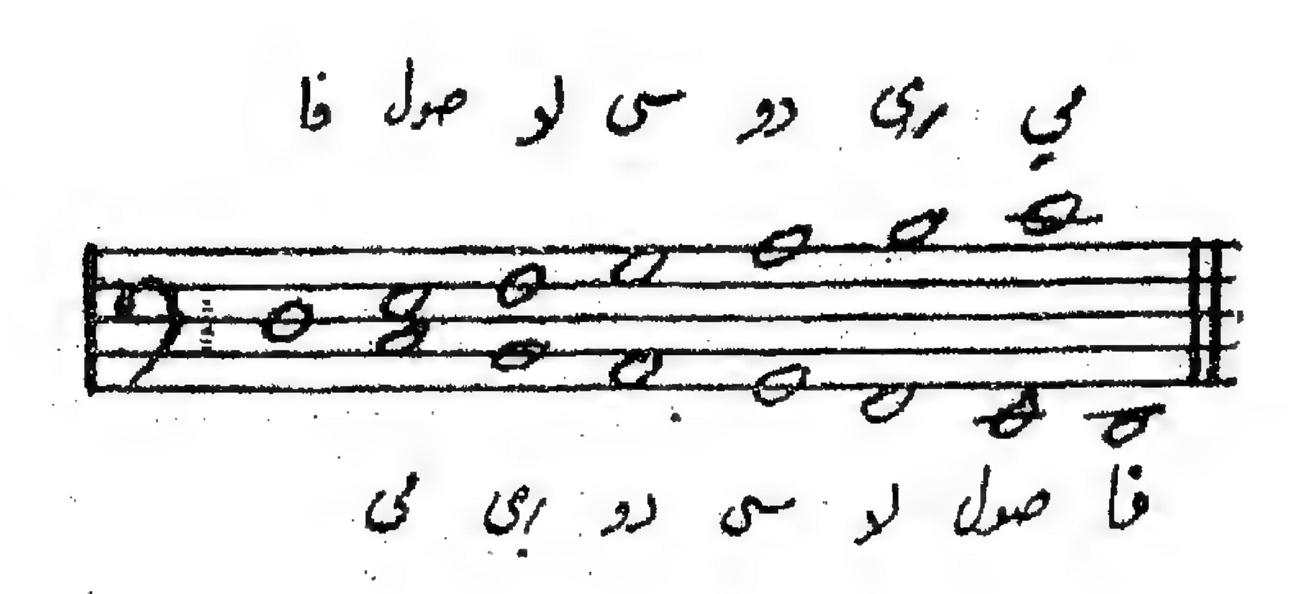
وقد اختص بما يكتب لليد اليسرى فى المقطوعات التى تعزف على البيانو والأرغن والصنج .

وفيما يلى أسماء النوتات المحصورة فى مدرج ذى مفتاح فا



(هذان المفتاحان هما تقريبا المفتاحان الوحيدان المستعملان الآن)

يستعمل أيضا مفتاح فا فى تدوين الأصوات الغليظة المتوسطة المسماه باريتون وذلك برسمه على الخط الثالث فتصبح أسماء النوتات المحصورة فى مدرجه كما يأتى :



مفتاح

٣٦ ـ هو أقل المفانيح استعمالا . وهو خاص فى الغالب بألحان الغناء فى الأوبرا لأنها تحتاج إلى كثير من المغنيين والمغنيات ولكل فرد من أفراد النوعين طبقة مخصوصة تلائم طبيعته .

هذا المفتاح أربعة أنواع (أنظر فقرة ٢٧) .

(ا) مفتاح يستعمل لتدوين أحد أصوات الغناء للنساء يسمى مفتاح سوپرانو ويرسم على الخط الأول .

(ب) ومفتاح يستعمل لتدوين الأصوات المتوسطة الحدة من النساء ويسمى مفتاح ميزو سوپرانو ويرسم على السطر الثانى .

غير أن استعمال هذا المفتاح نادر جدا لتشابه أغلب مسافاته مع مسافات مفتاح صول . فان تلك المسافات لا تختلف عن بعضها فى المفتاحين المذكورين إلا فى كون المسافة بين سادس وسابع درجة وسابع وثامن درجة فى مفتاح صول تون ونصف تون على التوالى وفى مفتاح دو عكس ذلك أى نصف تون فتون .

(ج) ومفتاح يستعمل لتدوين الصوت الثقيل من النساء والأولاد ويسمى مفتاح كنترالتو ويرسم على الخط الثالث .

(د) ومفتاح يستعمل لتدوين الصوت الحاد من الرجال ويسمى مفتاح تينور ويرسم على الخط الرابع .

اشارات ثانوية

٣٧ ـ ان علامات المقادير الزمنية المبينة بالفقرة ٦ لا تستطيع لوحدها أن تمثل جميع المقادير التى يحتاج إليها الفن الموسيقى . فهى لا تمثل الا ما يساوى وحدة صحيحة أو وحدتين أو أربعا أو نصف أو ربع أو ثمن أو ١/٣٢ من الوحدة . أما المقادير الأخرى التى تساوى مثلا من الوحدة ٣ أو ٣ ١/٢ أو ١ ١/٢ أو ١ ٣/٤ أو ١/٣ أو ١/٥ أو ١/٦ الخ لخ فلا تكفى تلك العلامات لكتابتها .

لذلك وضعت اشارات سميت بالاشارات الثانوية ويمكن الاستعانة بها على كتابة المقادير الزمنية على اختلاف كمياتها وأجزائها وهى (١) النقطة والنقطتان (point et double point) (٢) التريوليـــه (triolet) (٣) الرباط (Legatura)

النقطة

٣٨ ـ توضع النقطة (•) بعد العلامة وتزيد زمنها نصف قيمة زمنها الأصلى.

فالروند	المنقوطة	تساوى	٣ بلانش
والبلانش	»	»	٣ نوار
والنـوار	»	»	٣ كروش
والكروش	»	»	٣ دوبل كروش
والدوبل كروش	»	»	٣ تريبل »
والتريبل »	»	»	٣ كوادريبل »

٣٩ ـ يجوز تنقيط السكتة فيزاد زمنها بمقدار النصف . غير أنه ليس من المألوف تنقيط سكتة الزفرة .

النقطتان

٤٠ ـ توضع النقطتان (..) بعد العلامة الموسيقية وبعد السكتة أيضا . وبها يزاد زمن العلامة ثلاثة أرباع قيمته الأصلية أى ان النقطة الثانية تزيد فى الزمن نصف ما زادته النقطة الأولى . مثال ذلك :

التريبوليه أو الثلثيات

٤١ ـ ذكرنا قبلا (فقرة ٢٤) أن مدة العلامة الزمنية الواحدة تنقسم إلى قسمين متساويين وهو تقسيم يقال له « ثنائى »

فالتريبوليه هو تقسيم نفس المدة إلى ثلاثة أقسام متساوية ويقال له تقسيم ثلاثى .

٤٢ ـ للدلالة على التريبوليه ترسم اشارة على شكل قوس فوق أو تحت العلامات المكونة له وفى وسطها رقم 3

٤٣ ـ يتساوى زمن علامتين فى التقسيم الثنائى مع زمن ثلاثة من نفس العلامات فى التقسيم الثلاثى .

فعلامة النوار مثلا تساوى فى التقسيم الثنائى ٢ كروش وفى نفس التقسيم

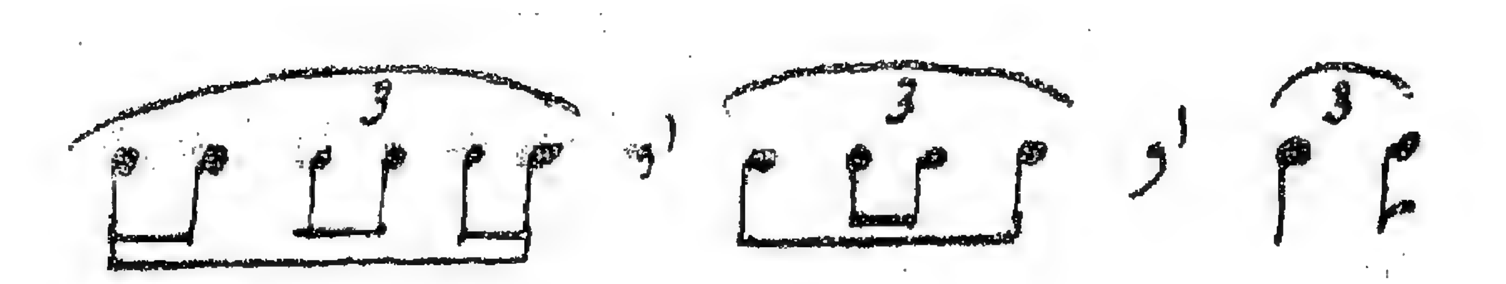
الثلاثى ـ أى بالتربيوليه ـ تساوى ٣ كروش .

٤٤ ـ بناء على ما تقدم :

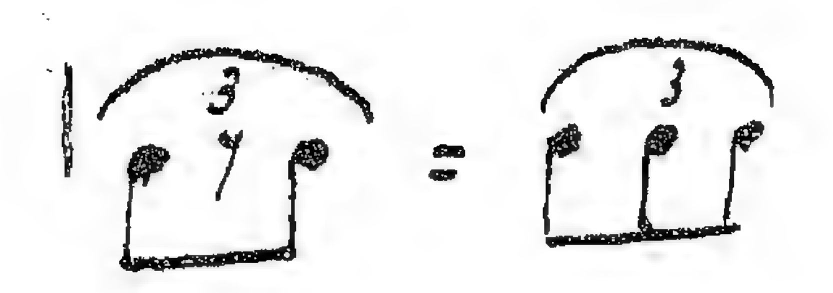
تساوى الروند	٣ بلانش	وبالتربيوليه
والبلانش	٣ نوار	»
والنـوار	٣ كروش	»
والكروش	٣ دوبل كروش	»
والدوبل كروش	٣ تريبل كروش	»
والتريبل كروش	٣ كوادريبل كروش	»

٤٥ ـ يجوز أن يتكون التربيوليه من علامات زمنية مختلفة ولكن بشرط أن يكون مجموع أزمنته مساويا لمجموع أزمنة ثلاث علامات متساوية .

مثال ذلك التربيوليه الـكروش الذى يتساوى مع نوار بسيطـة فانه يعـادل التربيولات الآتية المكونة من علامات زمنية مختلفة :

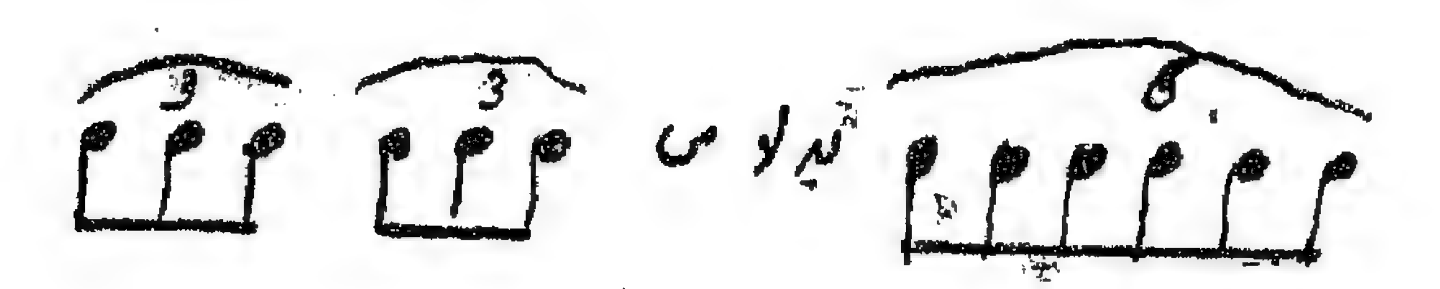


٤٦ ـ ويجوز أيضا أن يحتوى التربيوليه على سكتة بشرط ان يكون مقدارها الزمنى معادلا لمقدار زمن العلامة التى أخذت مكانها مثال :



٤٧ ـ اذا انضم تريبوليه إلى تريبوليه آخر مجاور له تألف من الاثنين ما يسمى بالتريبوليه المزدوج أو السدسية sextolet

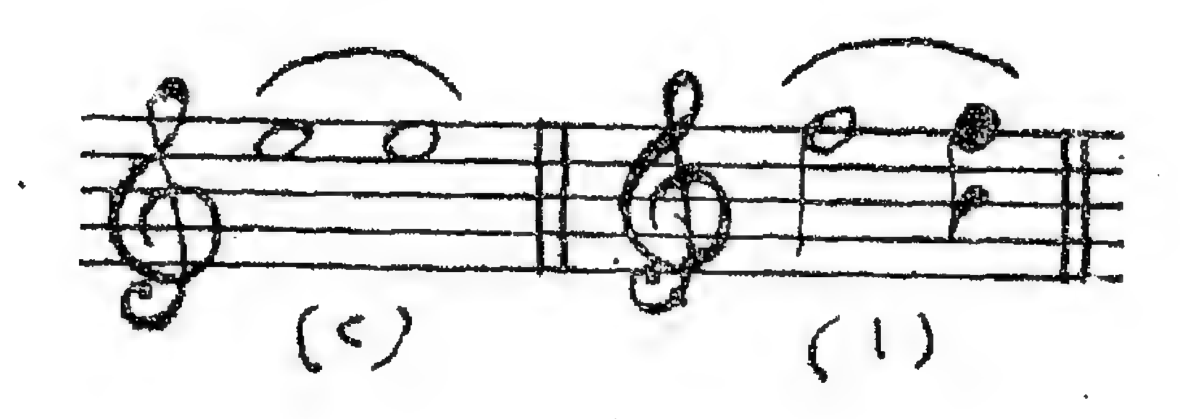
والدلالة على السكستولية يوضع فوقه أو تحته رقم 6 بدلا من 3 . مثال



الرباط

٤٨ ـ الرباط اشارة ترسم هكذا ⌒ ومعناها ربط علامتين موسيقيتين متحدتين فى الصوت والاسم ايا كان مقدارها الزمنى .

٤٩ ـ يدل الرباط على وجوب اضافة زمن العلامة الثانية إلى زمن العلامة الأولى .



فالمثال الأول يدل على مقدار زمنى مساو لبلانش وكروش والمثال الثانى يدل على مقدار زمنى مساو لاثنين من الروند .

٥٠ ـ ويجوز ربط أكثر من علامتين متتاليتين :



٥١ ـ ويجوز ايضا ربط علامة موسيقية دون اخرى فى الجملة الموسيقية الواحدة . ويكون معنى هذا اتصال العلامتين أو العلامات التى يصلها الرباط فقط مع بقاء العلامات الأخرى منفصلة .



٥٢ ـ مما تقدم شرحه يتبين ان الرباط شبيه بالنقط ولكنه يعمل فى دائرة كبيرة ومجال أوسع . فقوة النقطة محدودة اما قوة الرباط فغير محدودة إذ يمكن وصل علامات كثيرة ذات مقادير متساوية أو مختلفة بعضها البعض فتتوحد بها المدد وتتصل الأصوات وتعمل عملا تعجز عنه النقط والعلامات منفردة .

الفصل الحادى عشر

قواعد الموسيقى الغربية

السلم الدياتونى أو القوى ـ السلم الكروماتى أو الملون ـ الأبعاد
تشكيل سلالم جديدة ـ السلالم المتناسبة ـ الانتقال (الموديلاسيون)

السلم الدياتونى

٥٣ ـ أوضحنا فى الفصل السابق أن النوتات التى وضعت للتعبير عن كافة الأصوات الموسيقية هى : دو رى مى فا صول لا سى

١ ٢ ٣ ٤ ٥ ٦ ٧

فمن النوتات المذكورة وبترتيبها هذا تتكون طبقة أو مجموعة من أصوات سائرة من الغلظ إلى الحدة يقال لها طبقة صاعدة . فاذا تعاقبت النوتات بترتيب عكسى تكونت منها طبقة سائرة من الحدة إلى الغلظ يقال لها طبقة هابطة .

٥٤ ـ من الجائز ضم طبقة ثانية إلى الطبقة الأولى ثم طبقة ثالثة ورابعة الخ .

٥٥ ـ ويمكن تكوين طبقات بشكل يغاير الترتيب المبين بعاليه يقال لها طبقات قفزية وذلك بذكر صوت وحذف صوت آخر أو بذكر صوت وحذف عدة أصوات تالية حتى يعاد الصوت الذى بدىء منه . مثال ذلك :

يحذف صوت   دو مى صول سى رى فا لا دو

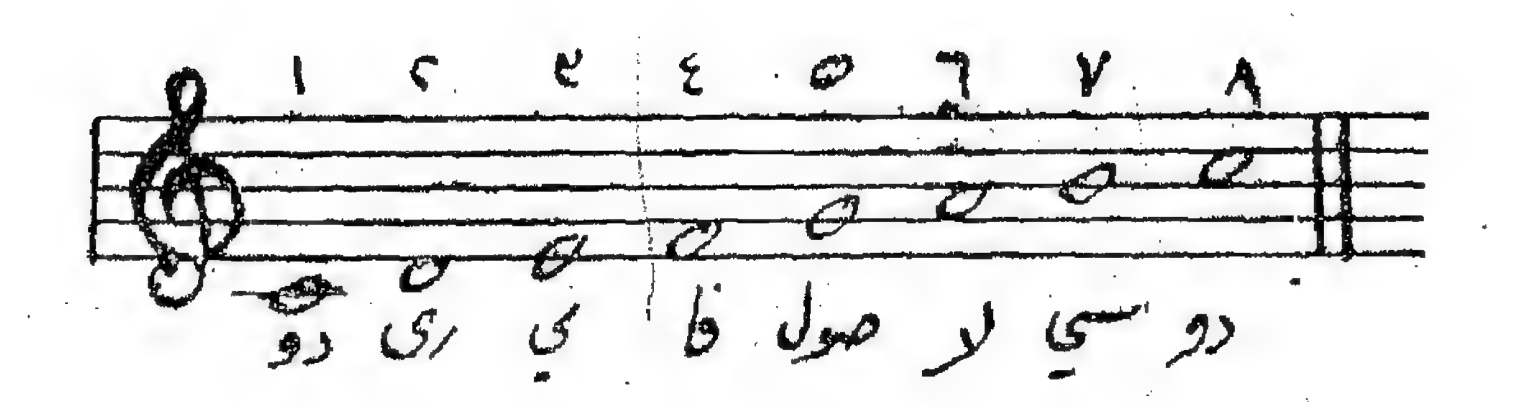
» صوتين   صول دو فا سى مى لا رى صول

» ٣ أصوات   لا مى سى فا دو صول رى لا

٥٦ ـ المسافة الفاصلة لصوتين لها اسم واحد وتابعين لطبقتين متجاورتين تسمى أوكتاف (١) أو ديوان .

٥٧ ـ تصل الأصوات فى صعودها إلى أكثر من ديوان واحد فيصبح كل ديوان جوابا الذى تحته وقرارا الذى فوقه .

٥٨ ـ من السبعة نوتات المشار إليها بالفقرة ٥٣ مضافا إليها صوت ثامن هو جواب النوتة الأولى وبداية الديوان التالى صعودا تتألف سلسلة مكونة من ثمانية أصوات تسمى بالفرنسية جام دياتونيك ونسميها نحن سلم دياتونى أو قوى :



٥٩ ـ كل نوتة من نوتات هذا السلم يطلق عليها أيضا اسم درجة .

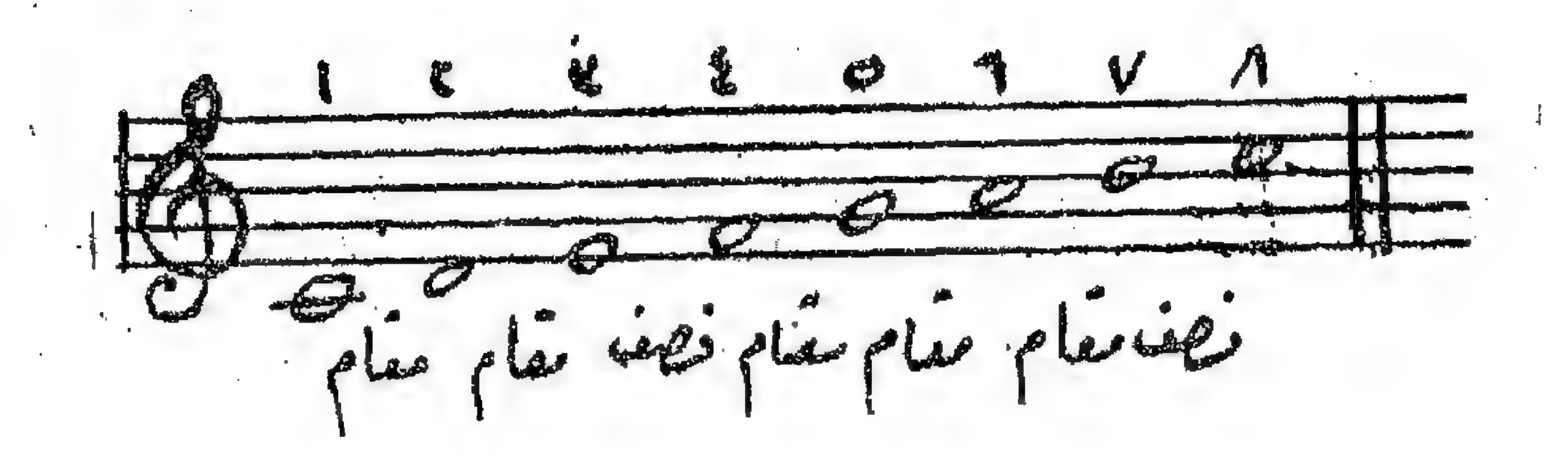
٦٠ ـ المسافات التى بين درجات السلم ليست جميعها متساوية . فمنها الكبيرة وتسمى تون ton ونسميها نحن مقام ، ومنها الصغيرة وهى التى تساوى كل منها نصف المسافة الكبيرة ونسميها نصف مقام .

---

(١) كلمة مشتقة من اللفظ اللاتينى Octavus ومعناه الثامن .

٦١ ـ يوجد المقام بين الدرجة الأولى والدرجة الثانية

وبين	«	الثانية	«	الثالثة
«	«	الرابعة	«	الخامسة
«	«	الخامسة	«	السادسة
«	«	السادسة	«	السابعة
ويوجد نصف المقام	«	الثالثة	«	الرابعة
«	«	السابعة	«	الثامنة



٦٢ ـ مما تقدم يتضح أن السلم الدياتونى مكون من خمسة مقامات واثنين من انصاف المقام ، وقد سمى بالدياتونى لأنه ناشىء عن التسلسل الطبيعى للمقامات ولأنصاف المقامات .

٦٣ ـ تنقسم المقامات فى الموسيقى الغربية إلى أنصاف فقط . ولذلك لا وجـــــود فيها للمقامات الشرقية المكونة من ثلاثة أرباع الدرجة كالسيكاه والأوج .

٦٤ ـ للحصول على نصف المقام الكائن بين درجتين منفصلتين بمقام يجب اما رفع الدرجة بعلامة الدييز أو بخفض الصوت المرتفع بعلامة البيمول b (راجع فقرة ٢١)

مثال ذلك نصف المقام الكائن بين دو و رى هو :

اما دو ديبز



ففى الحالة الأولى يقال له كروماتى لوقوعه بين درجتين ذات اسم واحد احداهما محولة ، وفى الحالة الثانية يقال له دياتونى لوقوعه بين درجتين مختلفتى الاسم .

٦٥ ـ يستنتج من ذلك أن كل مقام يحتوى على نصفى مقام أحدهما كروماتى والآخر دياتونى .

٦٦ ـ ليس لانصاف المقام أسماء خاصة بها ، فهى تعرف باضافة لفظة ديبز أو بيمول إلى أسماء الأصوات الأصلية .

٦٧ ـ يقال فى الموسيقى الحديثة نوتات مطابقة (أنارمونيك) لنوتتين مختلفتى الاسم ولكنهما يمثلان صوتا واحدا ، مثال دو ديبز ورى بيمول و مى و فا بيمول .

٦٨ ـ بتجزئة المقامات إلى انصاف المقام يصبح السلم الغربى مشتملا على اثنى عشر نصف مقام كما يتبين من الجدول التالى :

ثامن درجة	دو
سابع درجة	سى
	سى بيمول
سادس درجة	لا
	صول دييز
خامس درجة	صول
	فا دييز
رابع درجة	فا
ثالث درجة	مى
	رى دييز
ثانى درجة	رى
	دو دييز
أول درجة	دو

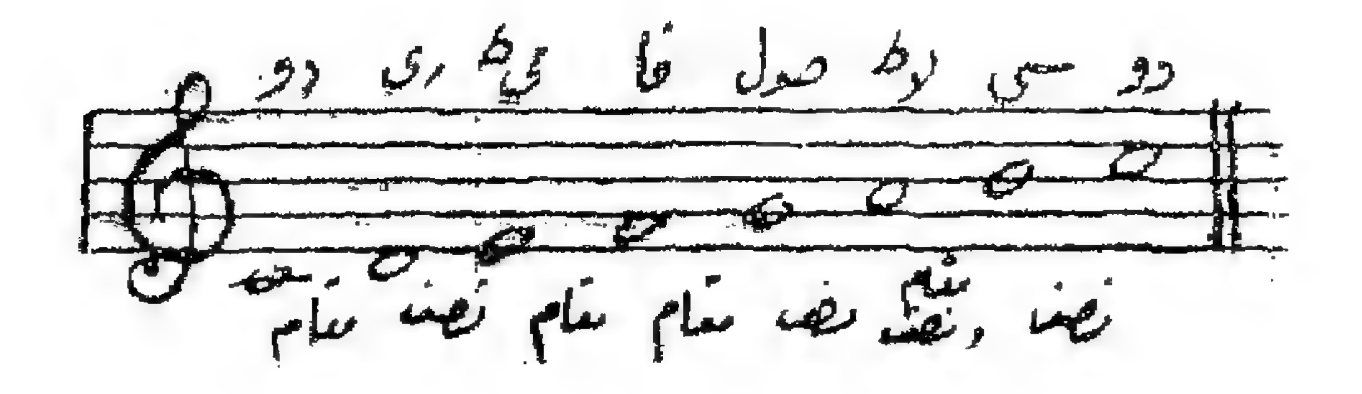
٦٩ ـ يحتوى السلم الدياتونى على نوعين من الأنغام : نغمة الماجير ونغمة الميندير .

فالسلم الماجير هو ما كان ترتيب مسافاته كالآتى : مقامين متتاليين فنصف مقام فثلاثة مقامات متتالية فنصف مقام وقد سبق أن شرحنا ذلك فى الفقرة ٦٢.

٧٠ ـ والسلم الميندير أما توافقى (هارمونيك) أو لحنى (ميلوديك) .

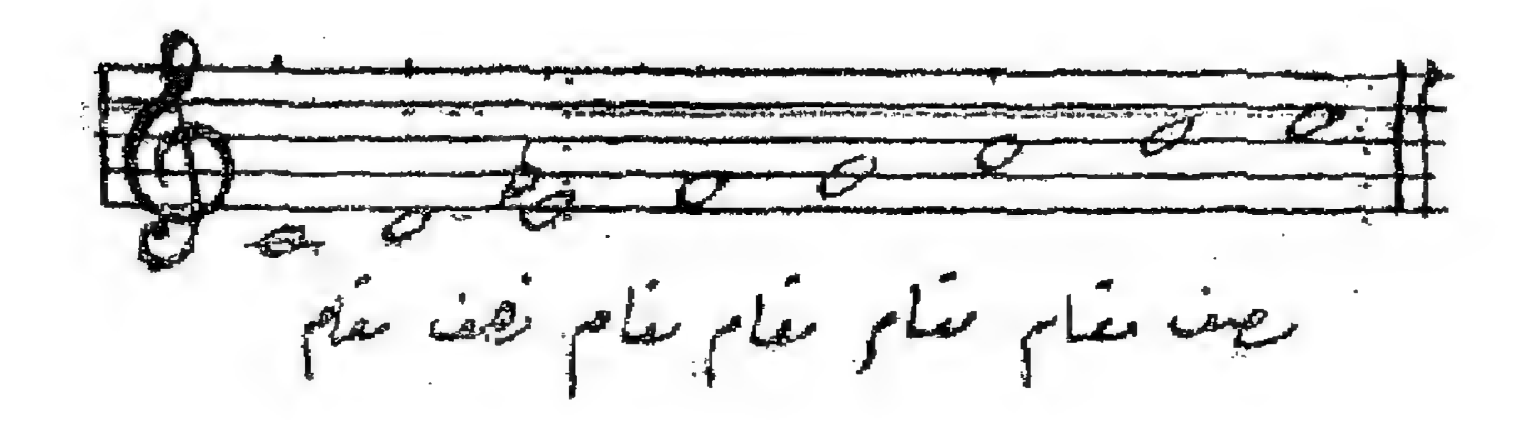
التوافقى هو ما كان ترتيب مسافاته كالآتى مقام ، فنصف مقام ، فمقامين

متتاليين ، فنصف مقام ، فمقام ونصف ، فنصف مقام ويرسم هكذا :

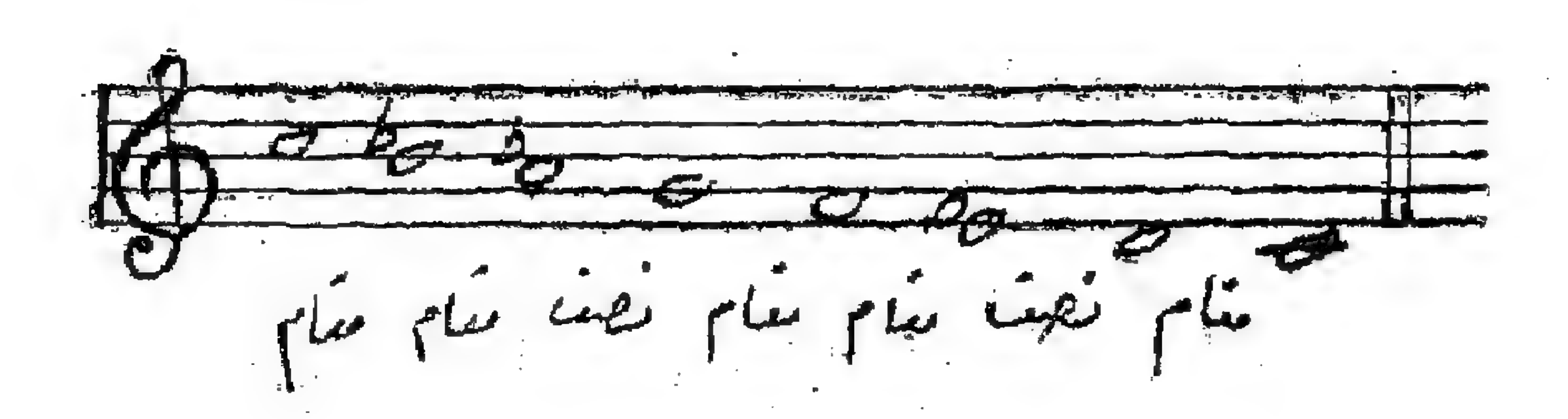


واللحنى نوعان تصاعدى وتنازلى :

فالتصاعدى هو ما كان ترتيب مسافاته كما يأتى : مقام فنصف مقام فأربعة مقامات متتالية فنصف مقام ، ويكتب هكذا :



والتنازلى هو ما كان ترتيب مسافاته كما يأتى : مقامين متتاليين ، فنصف مقام ، فمقامين متتاليين ، فنصف مقام ، فمقام ويرسم هكذا :

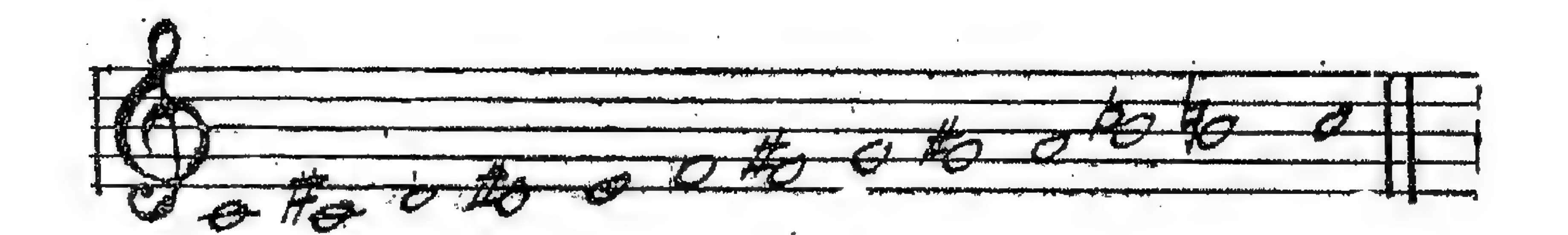


السلم الكروماتى (١) أو الملون

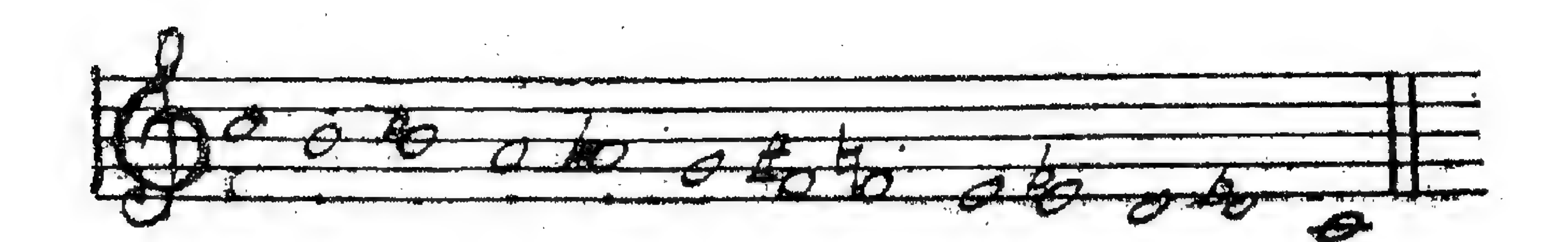
٧١ ـ السلم الكروماتى هو السلم المكون من أنصاف مقام فقط

٧٢ ـ يتألف السلم الكروماتى من ثلاثة عشر نوتة ومن اثنى عشر نصف تون . وهو نوعان : تصاعدى وتنازلى .

٧٣ ـ يرسم السلم الكروماتى التصاعدى هكذا :



٧٤ ـ ويرسم السلم الكروماتى التنازلى هكذا :



الابعاد فى السلم الدياتونى

٧٥ ـ البعد هو المسافة الفاصلة لصوتين سواء فى الغلظ أو فى الحدة .

٧٦ ـ يقاس البعد بما يحتويه من الدرجات بما فيها الصوت الغليظ والصوت الحاد . فيعرف عدد الدرجات من اسم البعد .

---

(١) من الفرنسية chromatique ومعناها لغة " خاصة بالألوان "

٧٧ ـ البعد المحتوى على درجتين يسمى ثنائى

والبعد » » ٣ درجات » ثلاثى (تييرس)

» » » ٤ » » رباعى (كوارت)

» » » ٥ » » خماسى (كنت)

» » » ٦ » » سداسى

» » » ٧ » » سباعى

» » » ٨ » » ثمانى أو أوكتاف

٧٨ ـ البعد اما تصاعدى أو تنازلى ، وبسيط أو مركب

التصاعدى هو ما يقاس ابتداء من الصوت الغليظ

والتنازلى » » » » » » الحاد

والبسيط هو ما كانت مساحته لا تزيد عن الاوكتاف

والمركب هو ما زادت مساحته عن الأوكتاف

٧٩ ـ الأبعاد المحتوية على عدد واحد من الدرجات ليست دائما متساوية مثال ذلك البعدان دو ـ مى و دو ـ مى بيمول هما من الأبعاد الثلاثية لاحتواء كل منهما على ثلاث درجات ولكنهما غير متساويين فى المسافة لأن البعد الأول يشتمل على مقامين والبعد الثانى يشتمل على مقام ونصف مقام دياتونى .

٨٠ ـ لتمييز هذه الأنواع المختلفة يستعمل الموسيقيون الألفاظ الوصفية الآتية : ماجير (majeur) أى كبير ومينير (mineur) أى صغير وجيست (juste) أى مضبوط أو تام

فالبعد الثنائى الكبير هو ما كانت مساحته مقام كما بين دو و رى

والصغير هو ما كانت مساحته نصف مقام دياتونى كما بين دو و رى بيمول

والبعد الثلاثى الكبير هو ما كانت مساحته مقامين كما بين دو و مى ، والصغير ما كانت مساحته مقام ونصف مقام دياتونى كما بين دو ومي بيمول

والبعد الرباعى بعد مضبوط ومساحته مقامان ونصف مقام دياتونى كما بين دو و فا

والبعد الخماسى هو أيضا بعد مضبوط أو ماجير أو نام ومساحته ثلاثة مقامات ونصف مقام دياتونى كما بين دو و صول

والبعد السداسى الكبير هو ما كانت مساحته ٤ مقامات ونصف مقام دياتونى كما بين دو و لا ، والصغير ما كانت مساحته ٣ مقامات ونصف مقام دياتونى كما بين دو و لا بيمول

والبعد السباعى الكبير هو ما كانت مساحته ٥ مقامات ونصف مقام دياتونى كما بين دو و سى والصغير ما كانت مساحته ٤ مقامات ونصفى مقام دياتونيين كما بين دو و سى بيمول

والبعد الثمانى بعد مضبوط ومساحته ٥ مقامات ونصفى مقام دياتونيين كما بين دو و دو أوكتاف .

أسماء درجات السلم

٨١ ـ كل صوت يمكن أن يكون النوتة الأولى أو الدرجة الأولى لسلم دياتونى ماجير أو مينير .

٨٢ ـ غير أنه منعا للالتباس الذى ينجم عن اختلاف أسماء النوتات الممثلة للدرجة الواحدة قد وضع لكل درجة ، أيا كان اسم النوتة الممثلة لها ـ اسم خاص يدل على موقعها فى السلم والوظيفة القائمة بها فيه .

وفيما يلى الاسم الخاص بكل درجة من درجات السلم :

الدرجة الأولى تسمى أساس أو تونيك

والدرجة الثانية « فوق الأساس

« الثالثة « الأوسط

« الرابعة « تحت المتسلط

« الخامسة « المتسلط أو دومينانت

« السادسة « فوق المتسلط

« السابعة « الحساس

« الثامنة « الجواب أو أوكتاف

٨٣ ـ سميت الدرجة الأولى أساس أو تونيك لأن باسمها يتسمى السلم ونغمته . فالسلم الذى أساسه مثلا دو يسمى سلم دو ونغمته (tonalité) المكونة من مجموع أصواته يقال لها أيضا نغمة دو .

وسميت الدرجة الخامسة المتسلط لأنها أهم درجة بعد الأساس .

وسميت الدرجة السابعة بالحساس لأنها ترشد إلى الأساس حيث لا يفصلها عنه إلا نصف مقام دياتونى .

أما باقى الدرجات فتأخذ أسماءها من مراكزها بجانب الدرجات المهمة المذكورة بعاليه .

تشكيل سلالم جديدة

٨٤ ـ لتشكيل سلم جديد ماجير أو مينير من درجة أساسية (تونيك) غير نونة دو وجب أن يكون ترتيب مسافاته مطابقا لترتيب مسافات سلم دو فى نوعيه المذكورين فيصدر عن هذا السلم الجديد نغمة هى نفس نغمة سلم دو ولكن من طبقة أخرى .

غير أن ذلك يتطلب تحويل بعض الدرجات اما بالرفع بعلامة الدييز أو بالخفض بعلامة البيمول .

ولما كان السلم الماجير يحتوى على نصفى مقام الأول كائن بين الدرجة الثالثة والرابعة والثانى بين الدرجة السابعة والثامنة (راجع فقرة ٦١) .

لذلك اذا أردنا تشكيل سلم ماجير جديد من درجة فا مثلا (أنظر الجدول التالى) وجب علينا ان نخفض الدرجة الرابعة سى بالبيمول مقدار نصف مقام وإلا وجدنا النصف مقام الأول بين الدرجة الرابعة والخامسة بدلا من أن يكون بين الثالثة والرابعة كما سبق القول .

وإذا أردنا أيضا تشكيل سلم ماجير جديد من درجة صول (أنظر نفس الجدول) وجب علينا أن نرفع الدرجة السابعة فا مقدار نصف مقام والا وجدنا النصف مقام الثانى بين السادسة والسابعة بدلا من السابعة والثامنة .

الدرجة الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
نوتاك	فوق النوتاك	الأوسط	تحت المتسلط	المتسلط	فوق المتسلط	الحساس	الجواب أو فوق نباك
مقام	مقام	نصف	مقام	مقام	مقام	نصف	

سلم دو

دو ري مي فا صول لا سي دو

سلم دو

سلم فا

فا مي ري دو سي لا صول فا

سلم فا

سلم صول

صول فا مي ري دو سي لا صول

سلم صول

٨٦ ـ بالطريقة المتقدمة تمكن الغربيون من تشكيل ثمانى وعشرين سلما نصفها ماجير والنصف الآخر مينير تسمى كما يأتى

ماجير

دو بيمول : دو دييز . ري . ري بيمول . مي . مي بيمول . فا . فا دييز

صول . صول بيمول . لا . لا بيمول سى . سى بيمول .

مينير

دو . دو دييز . رى . رى دييز . مى . مى بيمول . فا . فا دييز .
صول . صول دييز . لا بيمول . لا دييز . سى . سى بيمول .

وإذا أضفنا إلى الثمانية وعشرين سلما المتقدم بيانها سلم دو الماجير وسلم لا المينير الخاليين من علامات التحويل لبلغ مجموع السلالم المستعملة فى الموسيقى الغربية ثلاثين سلما مع ان نغماتها لا تزيد عن الاثنتين فقط وهما الماجير والمينير .

٨٧ ـ ومما هو جدير بالملاحظة فى صدد السلالم المذكورة أن من بينها ثلاثة ماجير وثلاثة مينير أطلق على كل منها اسمان مختلفان مع ان النغمة واحدة والطبقة واحدة فى الاسمين وهم :

سلم دو بيمول ماجير	وسلم سى ماجير
« دو دييز »	« رى بيمول »
« فا » »	« صول » »
« رى » مينير	« مى » مينير
« صول » »	« لا » »
« لا » »	« سى » »

٨٨ ـ من السلالم الماجير المبينة بالفقرة ٨٦ سبعة تتشكل بالدييزات وسبعة بالبيمولات .

وكذلك الأمر فى السلالم المينير .

٨٩ ـ ومن السلالم الماجير والمينير ما تتعدل اصواتها بنفس علامات التحويل

وفيما يلي جدولان يبينان السلالم المشار إليها فى هذه الفقرة وفى الفقرة ٨٨

(١) السلالم ذات الأصوات المحولة بالدييز

ماجير	مينير	عدد الدييزات	اسماء الدييزات
صول	مى	١	فا
رى	سي	٢	فا دو
لا	فا دييز	٣	فا دو صول
مى	دو »	٤	فا دو صول رى
سى	صول «	٥	فا دو صول رى لا
فا دييز	رى »	٦	فا دو صول رى لا مى
دو «	لا »	٧	فا دو صول رى لا مى سى

(٢) السلالم ذات الأصوات المحولة بالبيمول

ماجير	مينير	عدد البيمولات	أسماء البيمولات
فا	رى	١	سى
سى بيمول	صول	٢	سى مى
مى «	دو	٣	سى مى لا
لا »	فا	٤	سى مى لا رى
رى »	سي بيمول	٥	سى مى لا رى صول
صول «	مى »	٦	سى مى لا رى صول دو
دو »	لا »	٧	سى مى لا رى صول دو فا

٩٠ ـ يلاحظ فى الجدولين السابقين ما يأتى :

(١) ان السلالم ذات الدييز تتعاقب طبقـا لمتوالية تصـاعدية من خامسـة (كنت) إلى خامسة .

(٢) ان الدييزات تتعاقب هى الأخرى فى الصعود من خامسة الى خامسة .

(٣) ان السلالم ذات البيمول تتعاقب طبقا لمتوالية تنـازلية من خامسة إلى خامسة .

(٤) ان البيمولات تتعاقب هى أيضا فى النزول من خامسة الى خامسة .

(٥) ان الدييز الأخير يمثل دائما حساس السلم الماجير فهو اذن منخفض عن التونيك نصف مقام دياتونى .

(٦) ان البيمول السابق للأخير يمثل دائما أساس السلم الماجير .

(٧) ان ترتيب البيمولات يتعاكس تماما مع ترتيب الدييزات .

ترتيب البيمولات : سى . مى . لا . رى . صول . دو . فا .

« الدييزات : فا . دو . صول . رى . لا . مى . سى .

(٨) ان كل سلم ماجير يقابله سلم مينير محول بنفس علامات التحويل ومنخفض عنه مسافة ثالثة مينير .

٩١ ـ لا توضع الدييزات والبيمولات أمام النوتات التى حولتها بل توضع كلها معا حسب ترتيب تعاقبها بعد المفتاح مباشرة فى بداية المدرج وعلى نفس خطوط أو نفس انهار العلامات المحولة .

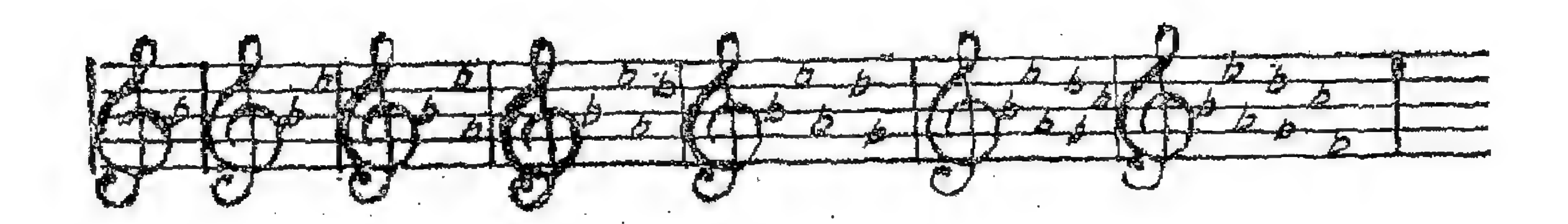
٩٢ - بوصفها كما ذكر تكون علامات التحويل ما يسمى بالأرماتورة armatura أو « سلاح المفتاح » أو « دليل المقام » ويسرى مفعولها طول مدة القطعة ما لم يحصل تعديل فى الارماتورة .

٩٣ - وفيما يلى أرماتورات الديز والبيمول حسب ترتيبها فى الجدولين السابقين .

ارماتورات الديبز



ارماتورات البيمولات



السلالم المتناسبة

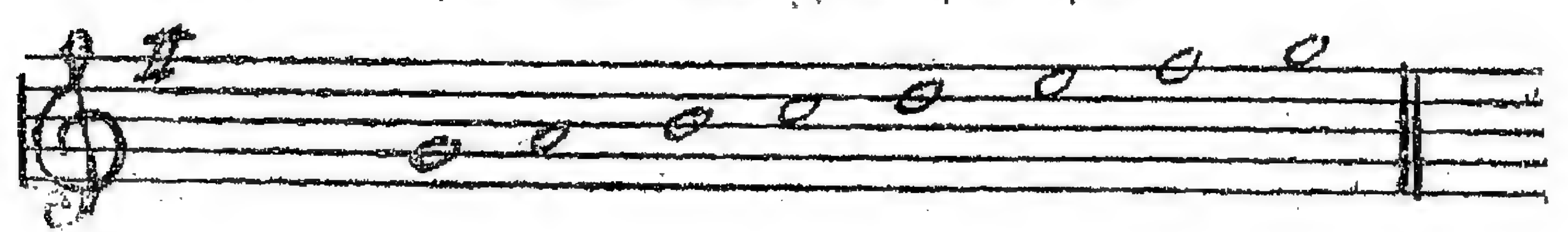
٩٤ - يقال متناسبين أو متقاربين (ريلاتيف relatives) لسلمين مختلفى الأساس أحدهما ماجير والآخر مينير مكونين من نفس الأصوات ولهما نفس الارماتورة .

٩٥ - ينطبق هذا التعريف على السلالم الماجير وعلى ما يقابلها من السلالم المينير المبينة بالجدولين المنشورين تحت نمرة ٨٩ .

مثال ذلك :

سلم صول ماجير القريب لسلم مي مينير

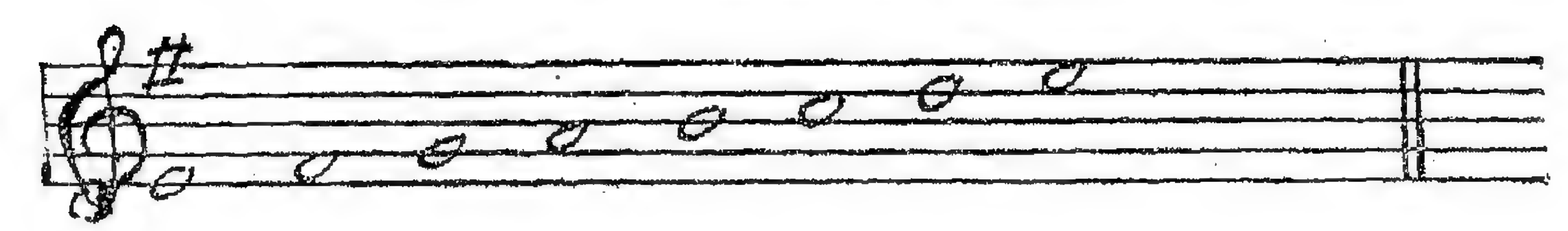
نصف مقام مقام مقام نصف مقام مقام



صول فاديز مى رى دو سى لا صول

سلم مى مينير المناسب لسلم صول ماجير

مقام مقام نصف مقام مقام نصف مقام



مى رى دو سى لا صول فاديز مى
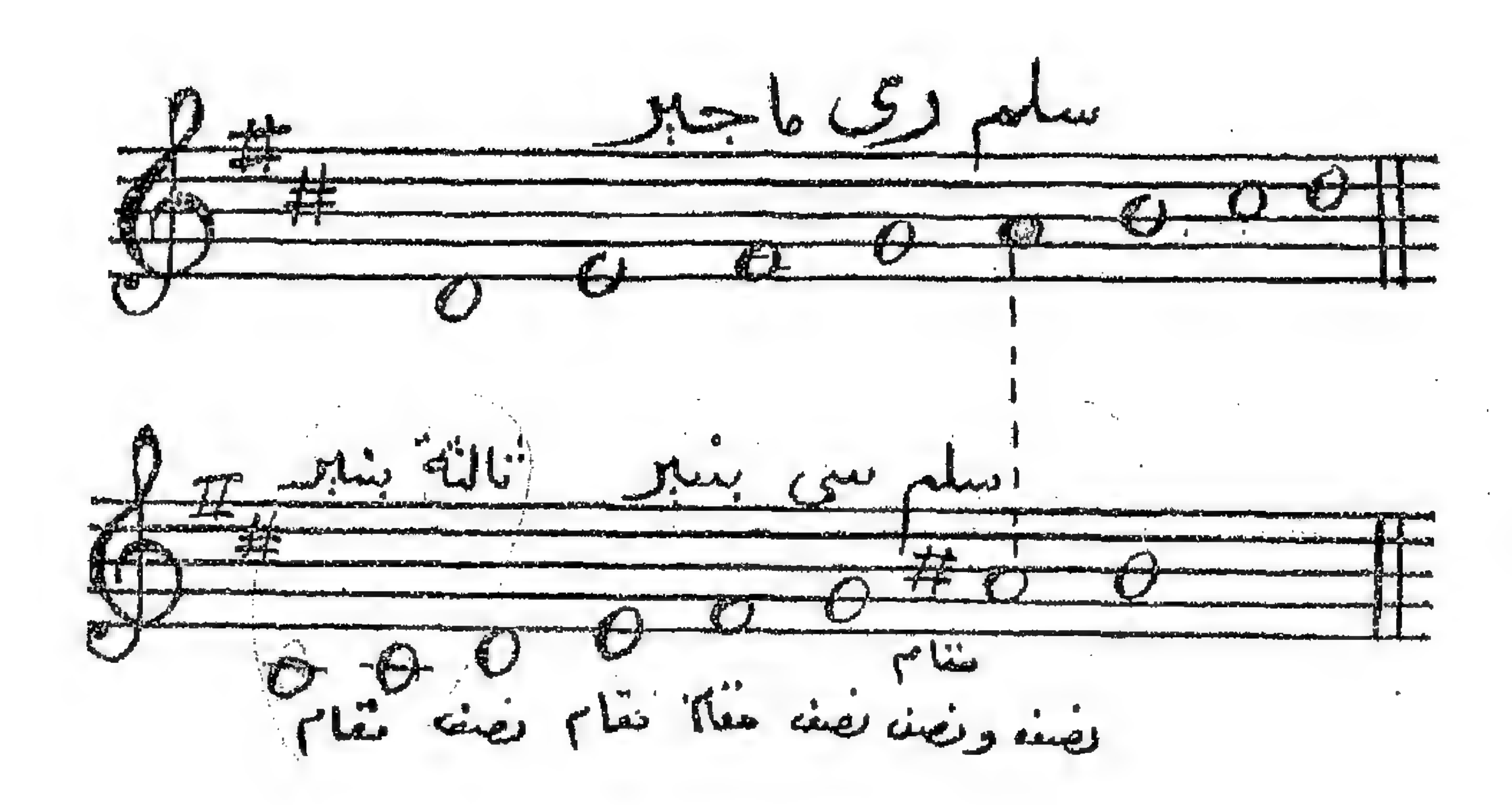
٩٦ ـ غير أن السلم المينير المرسوم بأعلا معيوب فى ركن من أركانه لأن درجته السابعة ـ التى هى الخامسة أو الدومينانت فى السلم الماجير المناسب له ـ بعيدة عن الدرجة الثامنة بمقدار مقام كامل ففقدت بذلك صفة الحساس لأن الحساس كما هو معروف لا يجب أن يكون منفصلا عن التونيك إلا بنصف مقام دياتونى .

فلرد صفة الحساس إلى الدرجة السابعة المذكورة ترفع حدتها مقدار نصف مقام كروماتى على أن لا تدخل علامة التحويل التى تستعمل لهذا الغرض ضمن

علامات الارماتورة فيكتب السلم الميفير المذكور هكذا :



٩٧ ـ السلم الميفير هو ثالثة ميفير تحت السلم الماجير المناسب له والعكس بالعكس . مثال :



٩٨ ـ يتضح من هذا المثال أن النوتة غير المشتركة بين الماجير والمينير المتناسبين هى دومينانت الماجير وهى التى إذا رفعت نصف مقام كروماتى مثلث حساس المينير .

٩٩ ـ يستنتج مما تقدم شرحه ان فى الامكان الاستدلال على النغمة التى كتبت منها القطعة الموسيقية من نفس دليل المقام .

ففى اوماتورة الديزات حيث يمثل الديز الأخير درجة الحساس يقوم

التونيك على الدرجة المرتفعة عن ذلك الحساس مقدار نصف مقام دياتونى (فقرة ٩٠ ـ ٥) .

مثالا لذلك نقول أن المفتاح المكون من فا دييز ودو دييز وصول دييز يدل على أن النغمة نغمة « لا » لكونها الدرجة المرتفعة نصف مقام دياتونى عن الدييز الأخير صول .

وفى أرماتورة البيمولات تعرف النغمة من اسم البيمول السابق للأخير (فقرة ٩٠ ـ ٦) .

فالأرماتورة المكونة من سى بيمول ومى بيمول ولا بيمول مثلا تدل على أن النغمة مى بيمول وهو اسم البيمول السابق للأخير .

١٠٠ ـ ولمعرفة من أى سلم من سلمين متناسبين مشتملين على أرماتورة واحدة تحت القطعة الموسيقية ينبغى البحث فى المازورات الأولى عن النوتة غير المشتركة بينهما أى عن الدومينانت فى السلم الماجير (فقرة ٩٨) . فاذا كانت النوتة المذكورة غير محولة كانت النغمة من النوع الماجير . أما إذا كانت بالعكس محولة كانت النغمة من النوع المينير .
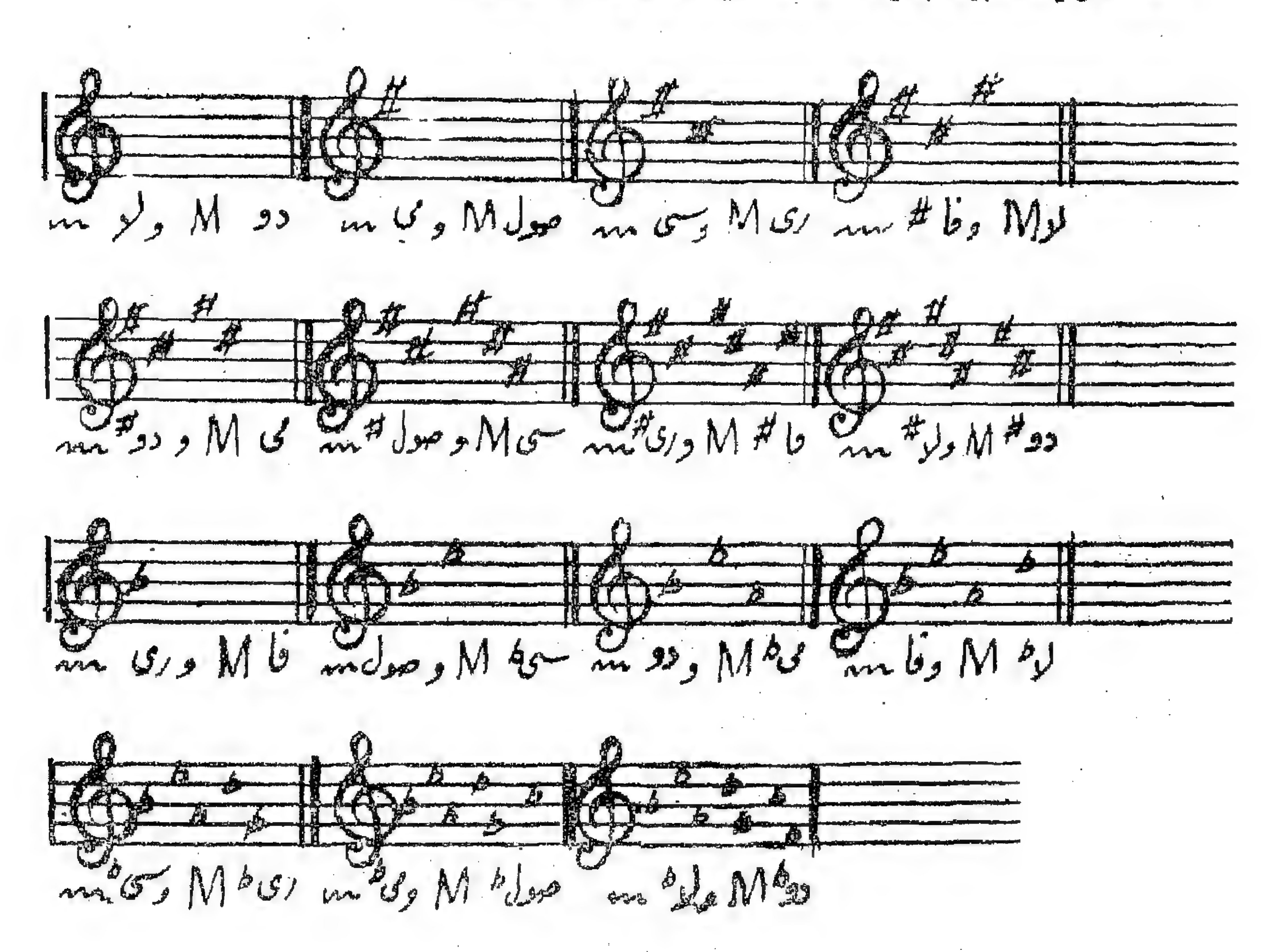
فالأرماتورة المكونة من البيمولات الخمسة سى ومى ولا ورى وصول تدل على أن النغمة اما رى بيمول ماجير (اسم البيمول السابق للأخير) أو سى بيمول مينير (ثالثة مينير تحت رى بيمول ماجير) .

فاذا كانت الدومينانت فى سلم رى بيمول ماجير وهى لا بيمول غير محولة كانت النغمة من رى بيمول ماجير .

أما إذا كانت النوتة لا بيمول المذكورة محولة بعلامة البيكار (أنظر

الجدول التالى) كانت النغمة سى بيمول مينير التى حساسها لا بيكار .

١٠١ ـ وتعميا للفائدة ننشر فيما يلى جدولا متضمنا السلالم المتناسبة الهارمونيك مبينة بحرف M للماجير وحرف m للمينير .



الموديلاسيون أو الانتقال

١٠٢ ـ الموديلاسيون أو الانتقال هو تغيير نغمة أو نوع نغمة وفى الوقت نفسه هو الانتقال الذى بواسطته يحدث ذلك التغيير .

يحصل الانتقال بحذف نوتة أو عدة نوتات من نغمة ما وابدالها بنوتة أو عدة نوتات أخرى ذات نفس الاسم لكنها تابعة لنغمة أخرى ، أى محولة .

مثال ذلك : أنت فى نغمة دو ماجير . ابدل الفا ناتورال فيها بـ فا ديـيز ترى نفسك فى نغمة صول ماجير .

أنت الآن فى نغمة صول ماجير ابدل سى ومى الناتورال فيها بـ سى ومى بيمول تجد انك قد انتقلت إلى نغمة صول مينير .

على أن أحسن الانتقالات هى ما كانت بين نغمات متجاورة لـكونها أسهل الانتقالات وأكثرها ملائمة .

أما النغمات المتجاورة فهى التى لا تختلف عن بعضها إلا بعلامـة تحـويل واحدة فى الأرماتورة . ولذلك يكفى تحويل نوتة واحدة منهـا للحصول على النغمة الجديدة المطلوبة .

١٠٣ ـ إذا كانت النغمة المراد الانتقال اليها لازمة لمدة قصيرة توضع علامات التحويل الخاصة بها أمام النوتات مباشرة . أما اذا كانت لازمة لمدة طويلة فعندئذ توضع ارماتورتها بدلا من ارماتورة النغمة المتروكة .

أما النوتة البيانية الدالة على الانتقال فهى دائما اما درجـة الحساس فى النغمـة المراد الانتقال إليهـا أو درجة تحت المتسلط (الدرجة الرابعـة) كما يتبين من الأمثلة التـالية :

الانتقال من دو ماجير الى لا مينير ـ النوتة البيسـانية صول دييز الدرجـة السابعة من لا مينير .

الانتقال من دو ماجير إلى صول ماجير ـ النوتة البيـانية فا دييز الدرجـة السابعة من صول ماجير .

الانتقال من دو ماجير إلى فا ماجير ـ النوتة البيسانية سى بيمول الدرجـة الرابعة من فا ماجير .

الانتقال من دو ماجير الى مى مينير ـ النـوتة البيانية رى ديبز الدرجـة السابعة من مى منيير .

الانتقال من دو ماجير الى رى مينير ـ النوتة البيانية دو ديـيز الدرجـة السابعة من رى مينير .

الانتقال من لا مينير إلى دو ماجير ـ النوتة البيانية صول ديبز (المحـذوف) الدرجة السابعة من لا مينير .

الانتقال من لا مينير الى مى مينير ـ النوتة البيانية رى ديبز الدرجة السابعة من مى مينير .

الانتقال من لا مينير الى رى مينير ـ النوتة البيانية دو ديبز الدرجة السابعة من رى مينير .

الانتقال من لا مينير الى صول ماجير ـ النوتة البيانية فا ديبز الدرجة السابعة من صول ماجير .

الانتقال من لا مينير الى فا ماجير ـ النوتة البيانية سى بيمول الدرجة الرابعة من فا ماجير .

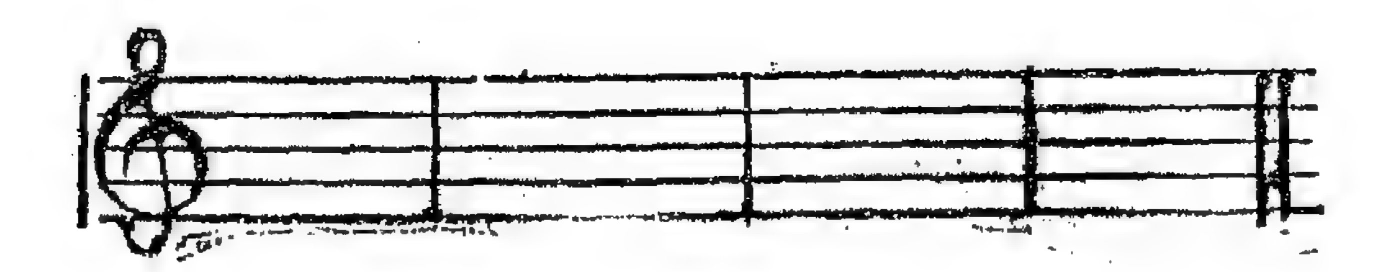
الفصل الثانى عشر

الميزان والموازير ـ الحركة ـ اشارات الاختصار ـ اشارات الحلية

الموازين والموازير

١٠٤ ـ الميزان فى الاصطلاح الموسيقى هو تقسيم زمن اللحن إلى أجزاء متساوية تظهر فى الأداء بصورة ملموسة .

١٠٥ ـ يشار الى التقسيم المذكور بخطوط عمودية ترسم على المدرج وتسمى حواجز أو فواصل :

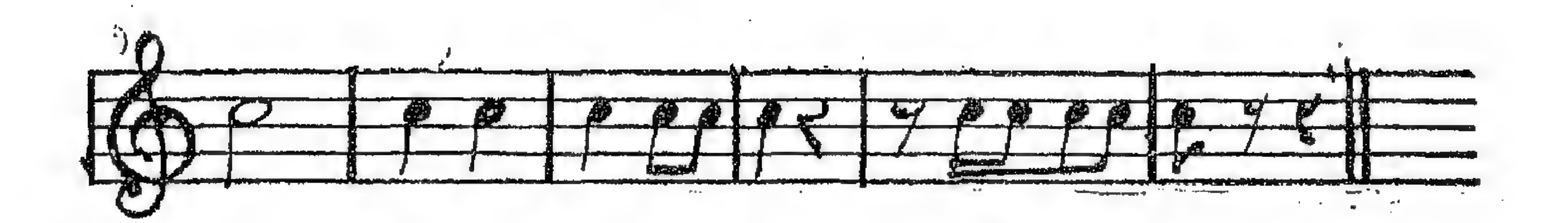


١٠٦ ـ من الوحدات الزمنية المحصورة بين حاجزين ، سواء اكانت نوتات أم سكتات ، يتكون مجموعة زمنية يقال لها مازورة (١) أو حقل أو باطوطه (٢)

وما لم يحصل تغيير فى المازورة يجب أن يكون المقدار الزمنى للوحدات المذكورة واحدا فى جميع موازير اللحن لكى يتساوى الزمن فيها كلها ، مثال :

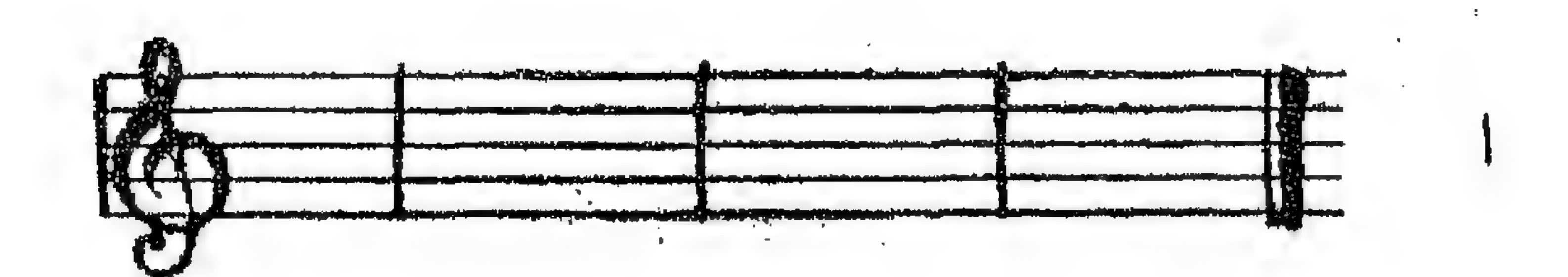
---

(١) لفظة ايطالية مألوفة ومستعملة من جميع الموسيقيين (٢) من الايطالية battuta
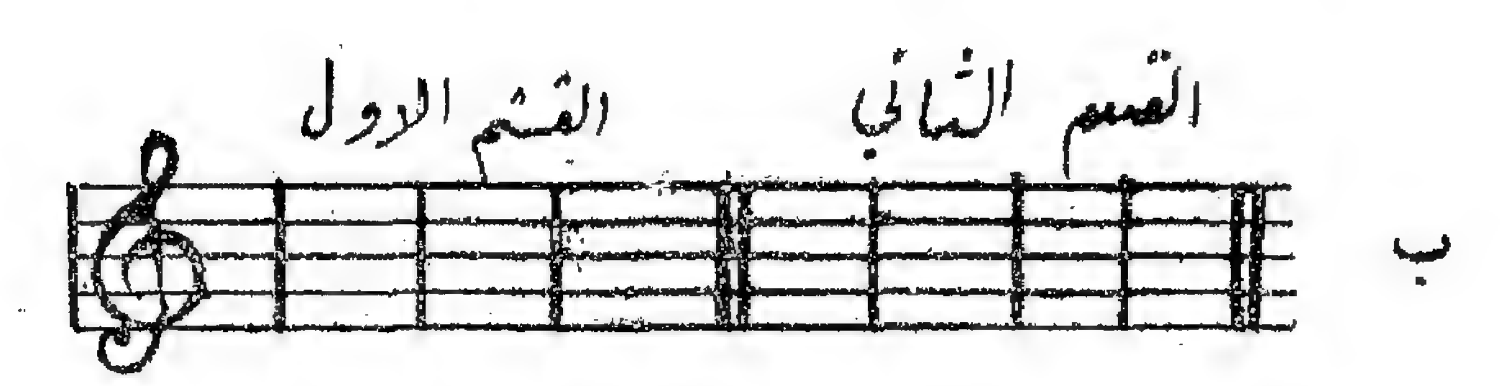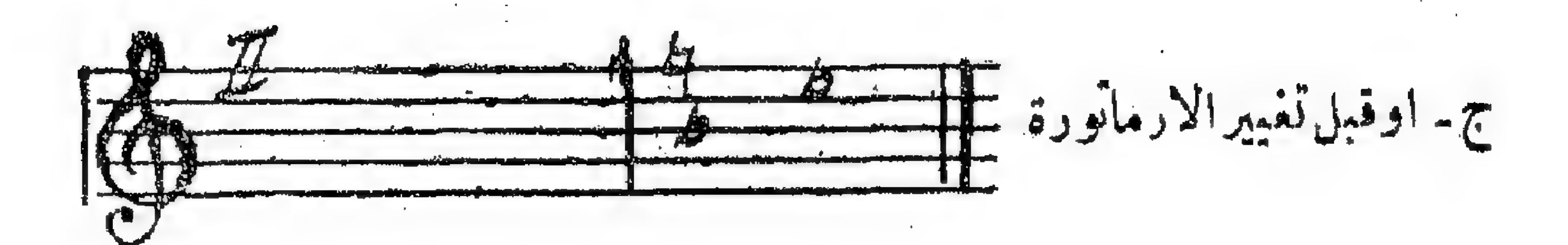


يتبين من هذا المثال أن كل مازورة منه تحتوى على مجموع من الوحدات الزمنية معادل لعلامة البلانش .

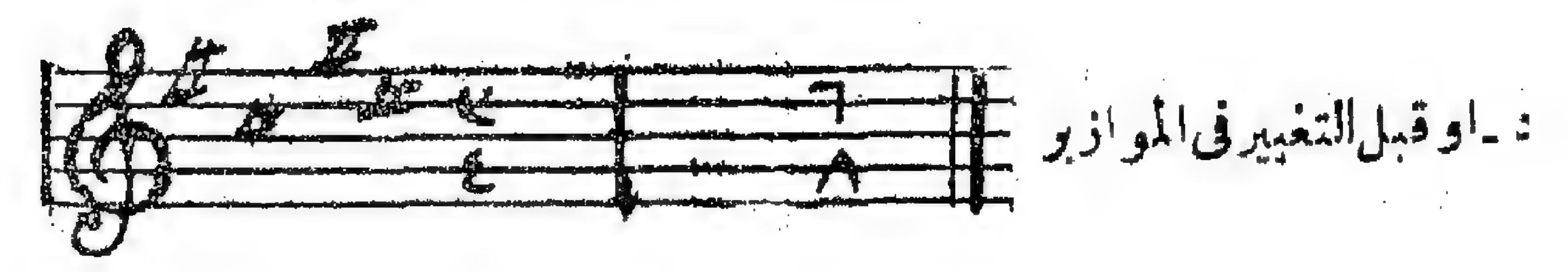
١٠٧ ـ يشار دائما الى الانتهاء من القطعة بخط عمودى مزدوج

ا 

يرسم أيضا الخط المزدوج للفصل بين قسمى القطعة

ب 

ج ـ اوقبل تغيير الارماتورة 

د ـ او قبل التغيير فى الموازين 

١٠٨ ـ تنقسم المازورة الى قسمين أو ثلاثة أو أربعة أقسام يقال لها ضربات وبالايطالية تمبو .

فمن الموازير اذن ما تحتوى على ضربتين ومنها ما تحتوى على ثلاث ضربات ومنها ما تحتوى على أربع ضربات .

١٠٩ ـ ليس لضربات المازورة شأو واحد من جهة الضغط ـ أو النبر ـ عند التوقيع ، فمنها ما توقع بنبر قوى ويقال لها ضربات قوية ومنها ما توقع بنبر أقل شدة ويقال لها ضربات ضعيفة .

فالضربات القوية هى الضربة الأولى من كل مازورة والضربة الأولى والثالثة من المازورة ذات ٤ ضربات .

يجوز تقسيم الضربة الزمنية الواحدة إلى جملة أجزاء وحينئذ يعتبر الجزء الأول قويا والأجزاء الأخرى ضعيفة .

١١٠ ـ يعبر عن الموازير بوضع ترقيم خاص مؤلف من رقمين مرتبين بهيئة كسر بدون شرطة بسطة عدد ضربات المازورة ومقامه نوع تلك الضربات بالنسبة إلى الوحدة الزمنية الكبرى وهى الروند .

فالترقيم ٢/٤ مثلا يدل على مازورة مكونة من ضربتين من أرباع الروند أى من النوار .

١١١ ـ تكتب الأرقام فى أول القطعة وبعد الأرمانورة مباشرة . فاذا حصل تغيير فى المازورة تدون المازورة الجديدة بأرقام جديدة تكتب بعد خطين عموديين (أنظر فقرة ١٠٧ د) .

١١٢ ـ تسمى الموازير بأسماء الأرقام الممثلة لها فيقال للمازورة ذات الربعين من الروند المرقومة ٢/٤ مازورة اثنين على اربعة .

واختصارا فى كتابة المازورتين المرقومتين $\frac{٢}{٢}$ و $\frac{٤}{٤}$ يستعمل الموسيقيون رقم ٢ أو حرف ₵ للدلالة على المازورة الأولى ورقم ٤ أو حرف C للدلالة على المازورة الثانية .

١١٣ ـ الموازير اما بسيطة أو مركبة

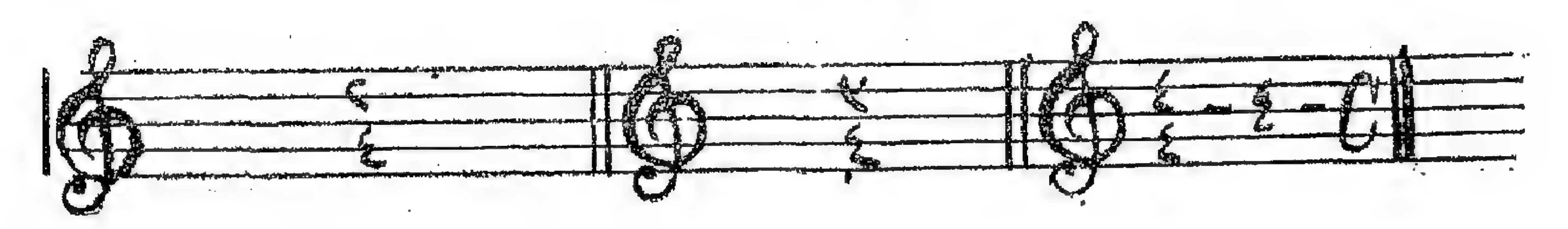
فالمازورة البسيطة هى التى يتعادل فيها مجموع وحدات كل ضربة مع علامة زمنية بسيطة ، أى الروند والبلانش والنوار والكروش .

١١٤ ـ فى الموازير البسيطة يدل الرقم الأسفل (مقام الكسر) على الزمن الذى تستغرقه ضربة واحدة وهذا الرقم هو ١ للروند و ٢ للبلانش و ٤ للنوار و ٨ للكروش .

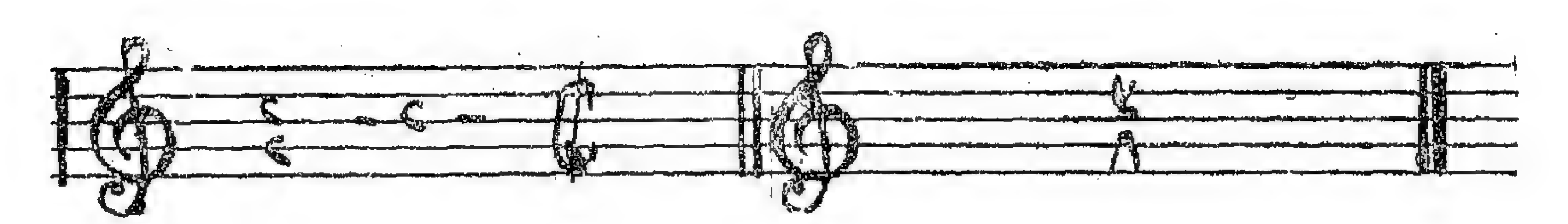
ويدل الرقم الأعلى (بسط الكسر) على عدد الضربات فهو اذن ٢ للمازورة المركبة من ضربتين و ٣ للمازورة المركبة من ٣ ضربات و ٤ للمازورة المركبة من ٤ ضربات .

١١٥ ـ الموازير البسيطة الشائعة الاستعمال هى التى كل ضربة من ضرباتها الزمنية تستغرق زمن نوار وترقم هكذا :

مازورة من ٤ ضربات   مازورة من ٣ ضربات   مازورة من ضربتين



والموازير التالية هى أيضا كثيرة الاستعمال :



مازورة من ٣ ضربات قيمة كل منها كروش   مازورة من ضربتين قيمة كل منهما بلانش

١١٦ ــ والموازير المركبة هى التى تتعادل فيها الضربة الزمنية مع علامة زمنية منقوطة أى روند منقوطة أو بلانش منقوطة أو نوار منقوطة أو كروش منقـــــوطة .

ويدل الرقم الأعلى على عدد الثلاث ضربات فهو اذن ٦ أو ٩ او ١٢

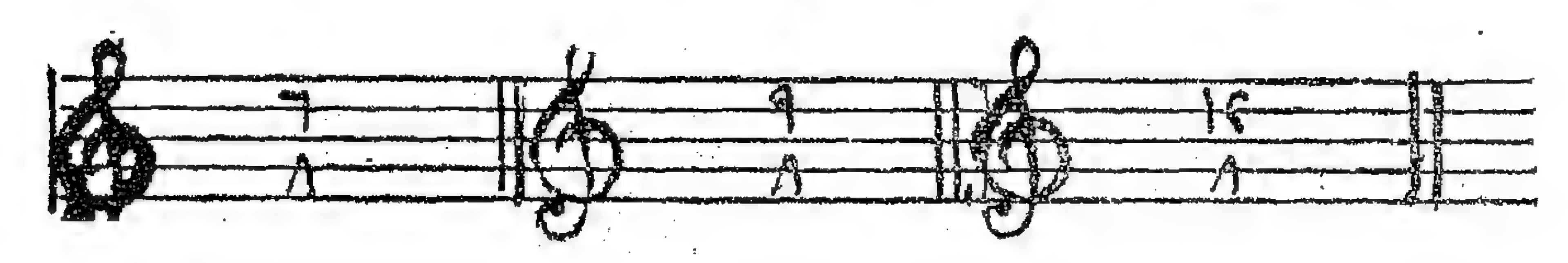
فرقم ٦ يشير الى ٦ اثلاث الضربة فى المازورة ذات الضربتين

ورقم ٩ « « ٩ « « « « ٣ ضربات

« ١٢ « « ١٢ ثلث « « « « ٤ «

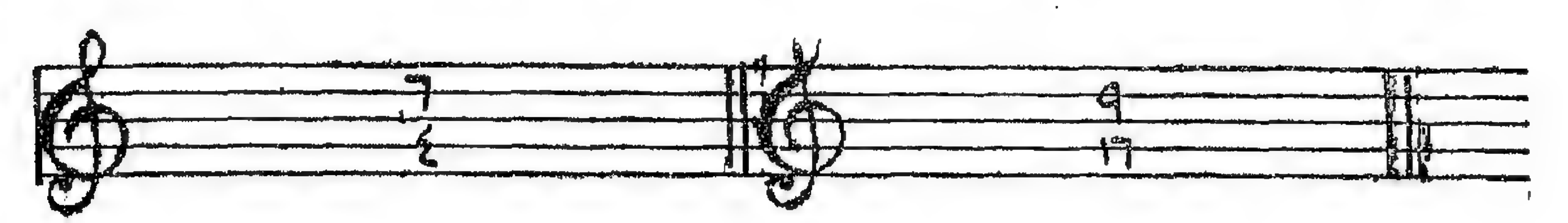
١١٧ ــ المازورة المركبة الشائعة الاستعمال هى التى كل ضربة من ضرباتها الزمنية تستغرق مدة نوار منقوطة وترقم هكذا :

مازورة من ٤ ضربات   مازورة من ٣ ضربات   مازورة من ضربتين



والموازير التالية تستعمل أيضا فى بعض الاحايين :

مازورة من ٣ ضربات قيمة كل منها كروش منقوطة　　مازورة من ضربتين قيمة كل منها بلانش منقوطة

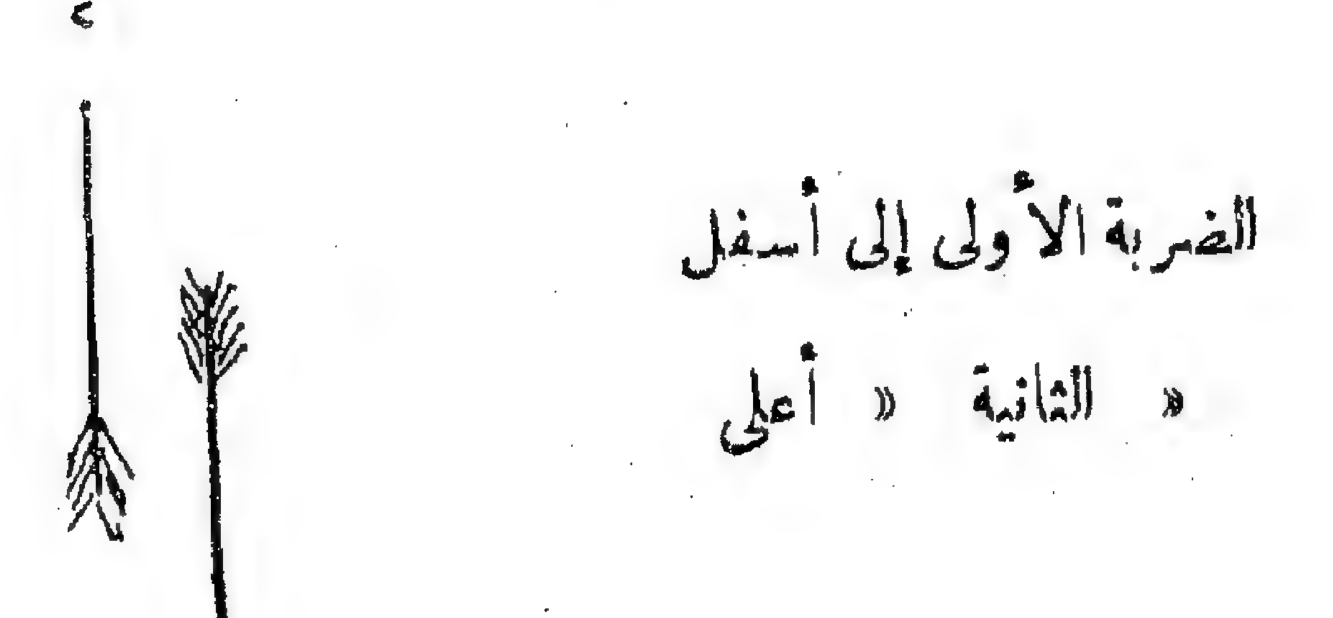


طريقة ايقاع الموازير

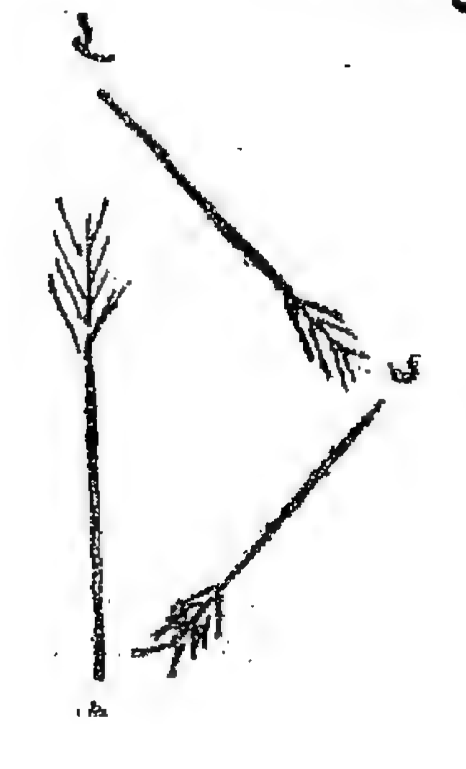
١١٨ ـ توقع الموازير باشارات يدوية دالة على ترتيب وزمن كل ضربة

١١٩ ـ فى كل الموازير توقع الضربة الأولى من أعلى إلى أسفل والضربة الأخيرة برفع اليد من أسفل إلى أعلى .

والمازورة المكونة من ضربتين توقع هكذا :



والمازورة المكونة من ٣ ضربات توقع هكذا :

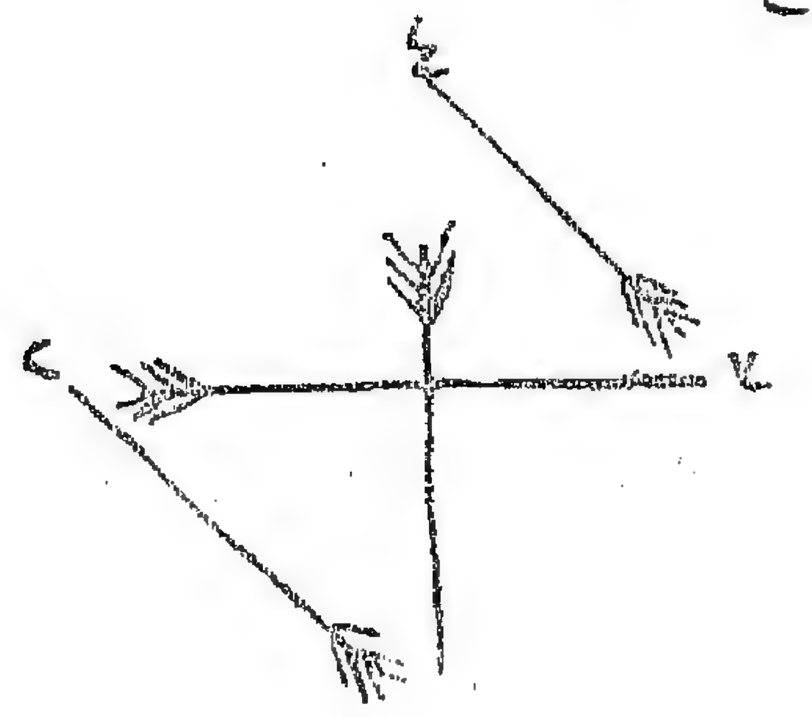


الضربة الأولى إلى أسفل

« الثانية « اليمين

« الثالثة « أعلى

والمازورة المكونة من ٤ ضربات توقع هكذا :



الضربة الأولى الى أسفل

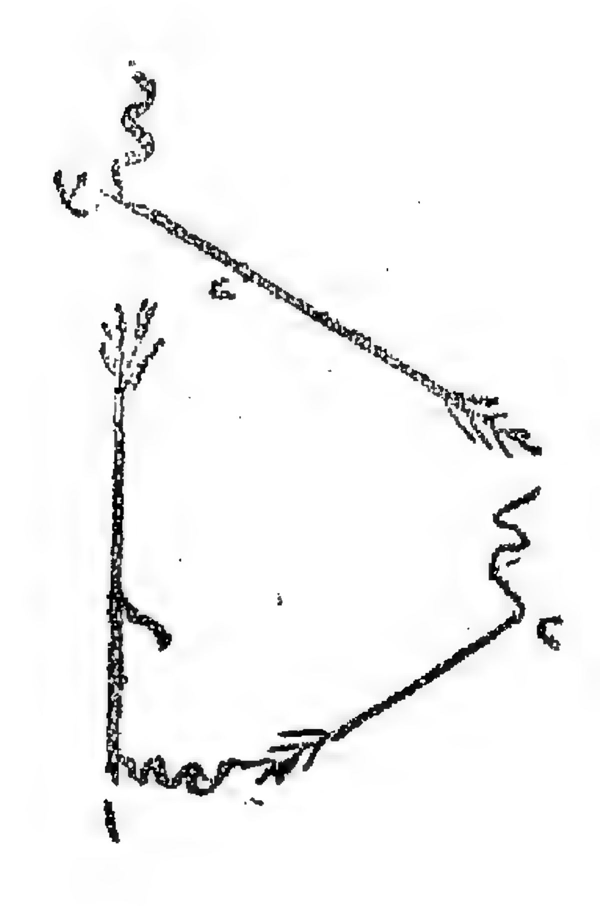
« الثانية « اليسار

« الثالثة « اليمين

« الرابعة « أعلى

١٢٠ ـ أما فى الموازير ذات الحركة البطيئة فيمكن اظهار أقسام كل ضربة بتكرار الاشارة الخاصة بها مع تصغيرها

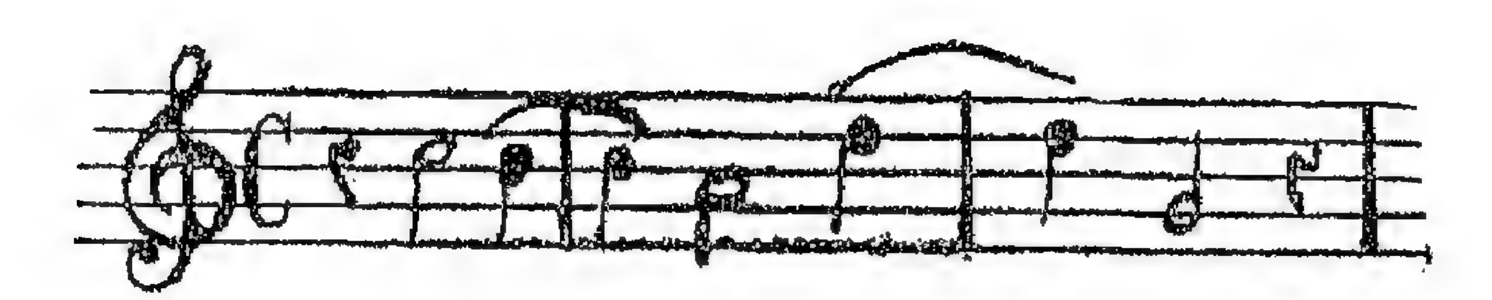
فمازورة $\frac{٩}{٨}$ مثلا توقع كالآتى فى الحركة البطيئة جدا :



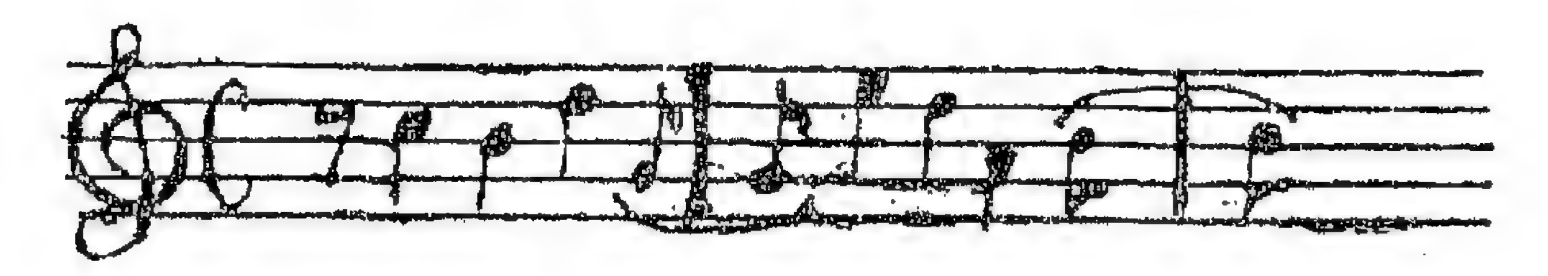
السنكوب

١٢١ ـ السنكوب ، أو تأخير النبر ، هو تأخير الضغط فى المازورات ، وبتعريف آخر أعم وأوضح ، هو صوت يؤدى على ضربة ضعيفة أو على الجزء الضعيف من ضربة ويمد على ضربة قوية أو على الجزء القوى

من ضربة ، مثال :



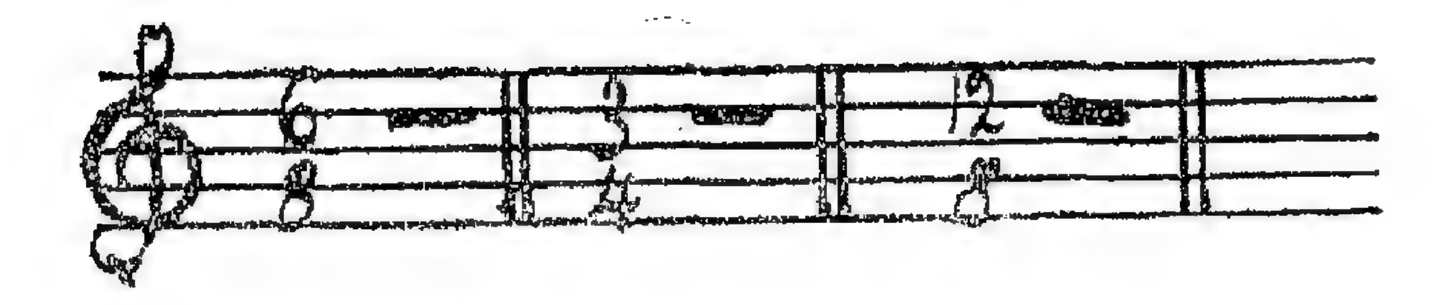
أصوات مؤداة على ثانى ورابع ضربة (ضربات ضعيفة) وممتدة إلى أول وثالث ضربة (ضربات قوية)



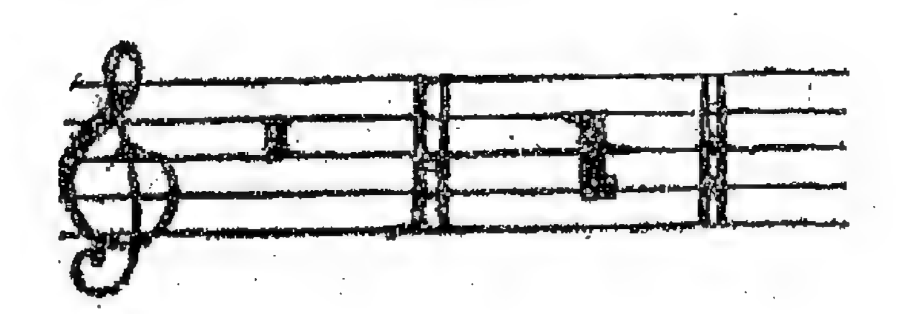
أصوات مؤداة على الجزء الثانى من كل ضربة (جزء ضعيف) وممتدة إلى الجزء الأول من الضربة الثالثة (جزء قوى)

اصطلاحات خاصة بالموازير

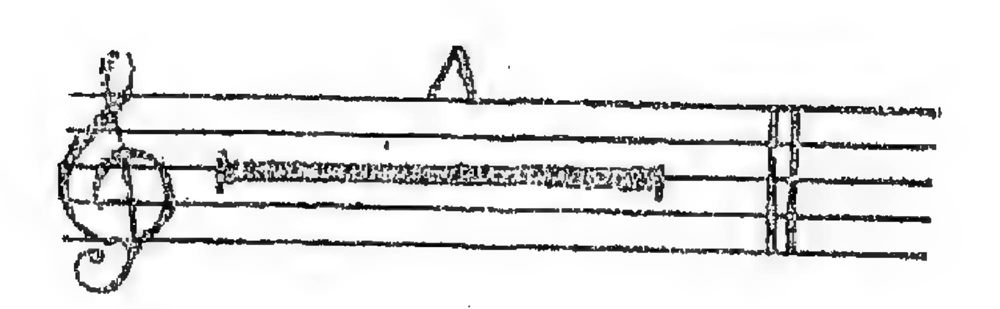
١٢٢ ـ اذا كانت المازورة صامتة يشار إليها بعلامة الراحة (البوز pause) أيا كانت مقاديرها الزمنية . مثال :



١٢٣ ـ إذا شمل الصمت مازورتين أو أربعة مازورات يستدل على المازورتين براحتين فوقها رقم ٢ وعلى الأربعة مازورات باربعة راحات فوقها رقم ٤ كالآتى :



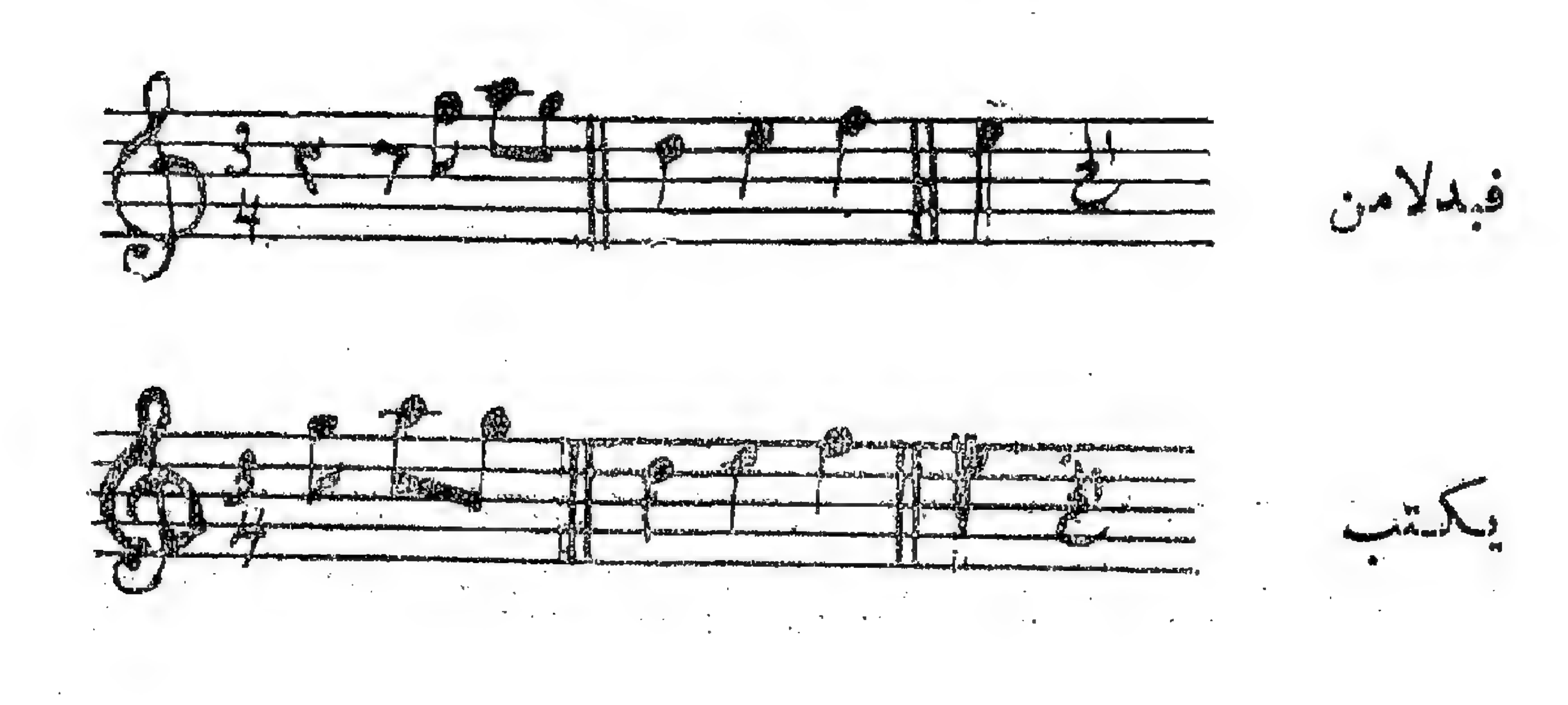
١٢٤ - أما إذا زاد عدد الموازير الصامتة عن ذلك فتوضع العلامة على المدرج وفوقها الرقم الدال على عدد مازورات الصمت . مثال :



فهذا المثال يدل على صمت مقداره ثمانية مازورات . غير أن العلامة المذكورة لا تستعمل إلا فى الأجزاء المنفصلة لقطعة جامعة .

١٢٥ - إذا بدأت الموازير بسكتات تلغى السكتات عادة

فبدلا من



يكتب

الحركة

١٢٦ - من المعلوم أن أزمنة العلامات التى تعبر عن مقادير زمنية ، سواء اكانت نوتات أم سكتات ، نسبية وليست مطلقة (فقرة ١٠) فلا يمكن القول مثلا أن علامة كذا تساوى فى جميع الأحوال عدد كذا من الثوانى لأن هذا الزمن يتغير تبعا لدرجة السرعة أو البطء التى يجب أداء اللحن بها والتى يقال لها الحركة .

والحركة على أنواع كثيرة فمنها المتناهية فى البطء ومنها المتناهية فى السرعة وقد سميت الرئيسية منها بالألفاظ الايطالية الآتية :

largo	بمعنى	أريث
larghetto	»	ماهل
lento	»	رائث
adajio	»	أمهل
anpante	»	أونى
andantino	»	وان
allegretto	»	عاجل
allegro	»	أعجل
presto	»	وحى
prestissimo	»	أوحى

١٢٨ ـ غير أن التعبير الموسيقى قد يتطلب تحويلا فى الحركة سواء بزيادة السرعة أو بنقصانها . فلتدوين هذا التحويل وضعت عدة كلمات ايطالية أيضا نذكر منها ما يلى :

للاسراع فى الحركة

animato	ومعناها	بنشاط
accelerando	»	اسرع من انيماتو
piu mosso	»	اكثر حركة
stretto	»	اسرع من بيوموسو

للابطاء فى الحركة

rallentando	ومعناها	بالابطاء
ritardando	«	بالتأخير
ritenuto	«	ماسك
allargando	«	بالتوسيع

لايقاف سير الحركة الطبيعى

ad libitum	ومعناها	على رغبة العازف
a piacere	«	« كيف «
rubato	«	بدون شدة
senzatempo	«	« مقياس

للعودة الى السير الطبيعى بعد التحويل

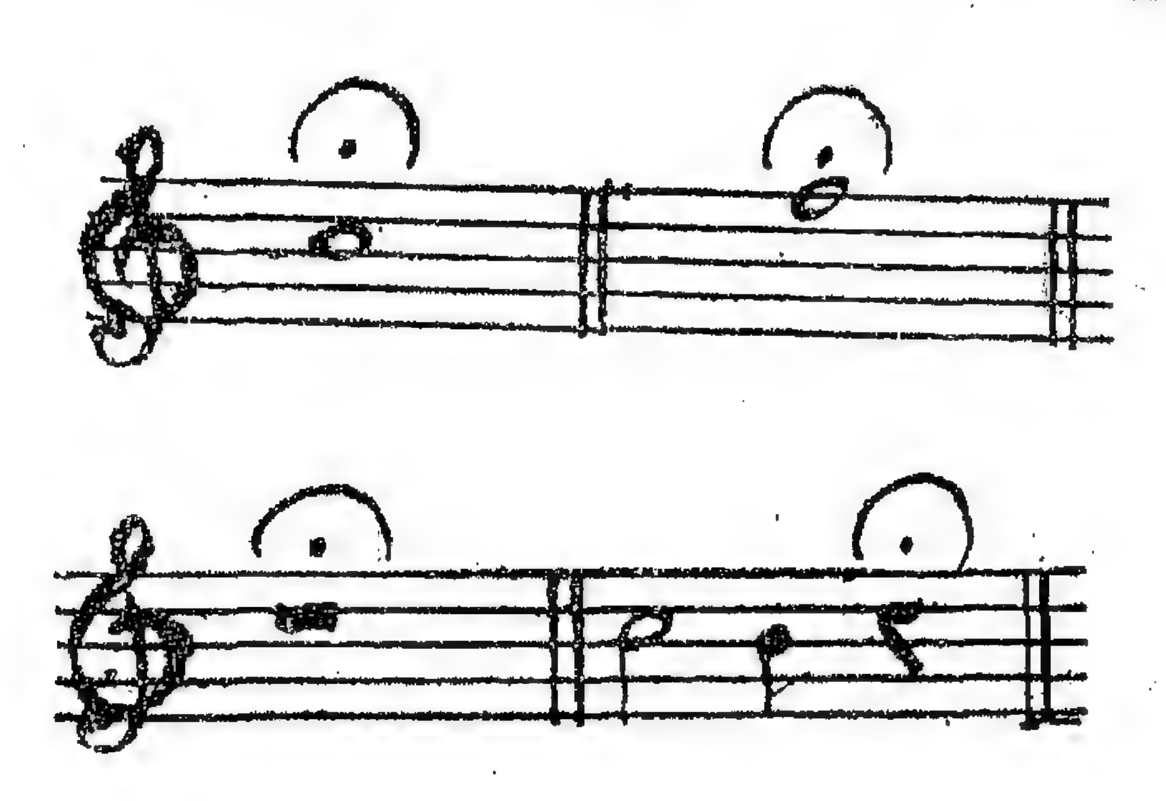
tempo a tempo 1º tempo	بمعنى الى الحركة الأولى

١٢٩ ـ الكلمات الدالة على زيادة أو نقصان الصوت

forte	أى بشدة	واختصارها الحرف	f
mezzo	« بتوسط	« «	m
piano	« بلين	« «	p
fortissimo	« بصلابة	« «	ff

mezzo forte	أى بقوة	واختصارها الحرف		m. f.
pianissimo	« برخاوة	»	»	p. p.
mezzo-piano	« برخامة	»	»	m.p.

١٣٠ — يجوز ايقاف العمل بالحركة لمدة غير معينة وللدلالة على ذلك تستعمل اشارة خاصة توضع فوق أو تحت النوتة أو السكتة وترسم هكذا ⌒ مثال :



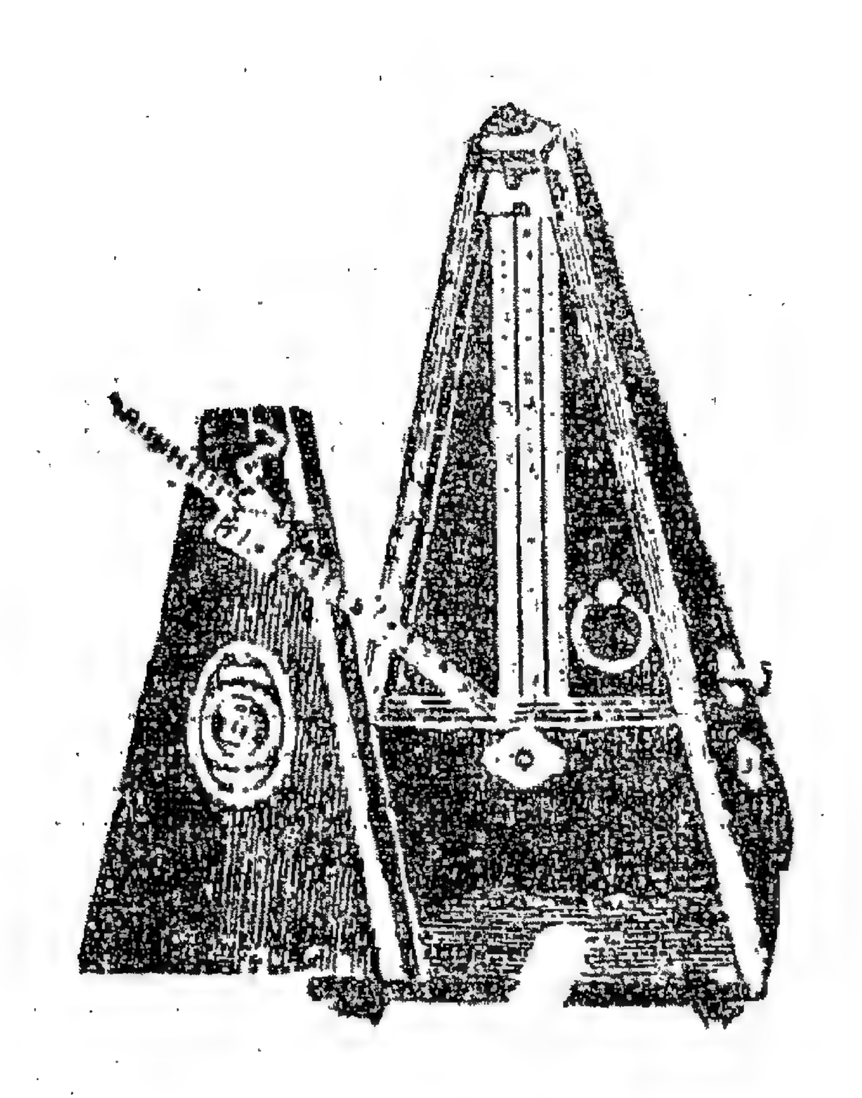
١٣١ — تدل الاشارة المرسومة فوق على وجوب اطالة الزمن العادى للعلامة التى تحتها بقدر ما يتطلبه ذوق العازف ولذلك سميت بإشارة الاستمرار ويقال لها أيضا اشارة وقوف متى كانت موضوعة فوق علامة سكوت .

على أنه قد رؤى من الضرورى ، لكى تتربى ملكة الوزن فى النفوس وتتركز المسافات فى الأذهان ، تحديد المقدار الزمنى الملائم لكل حركة من الحركات الرئيسية المبينة بالفقرة ١٢٦ فجعلوا لها المقادير الزمنية الآتية :

الأريث	٤٠ وحدة فى الدقيقه وهى أبطأ حركة
ماهل	٤٤ » » »
رائث	٤٨ » » »

أمهل	٥٢ وحدة فى الدقيقة
أونى	٦٠ » » »
وان	٨٤ » » »
عاجل	٩٢ » » »
أعجل	١٣٢ » » »
وحى	١٧٦ » » »
أوحى	٢٠٨ » » »

ولقياس المسافات الزمنية بالضبط اخترع الميكانيكى الألمانى ملتسل (Maelzel) فى سنة ١٨١٦ جهازا خاصا يسمى مترونوم ـ أو المسرع ـ وهذا رسمه :



وهو عبارة عن علبة ذات شكل هرمى داخلها جهاز مثل الجهاز المحرك لرقاص الساعات مكتوب على أحد أوجهها ، من أعلى الى أسفل ، أسماء الحركات الرئيسية فى الموسيقى الافرنجية وعدد وحداتها ، وأمام الكتابة مركب قضيب
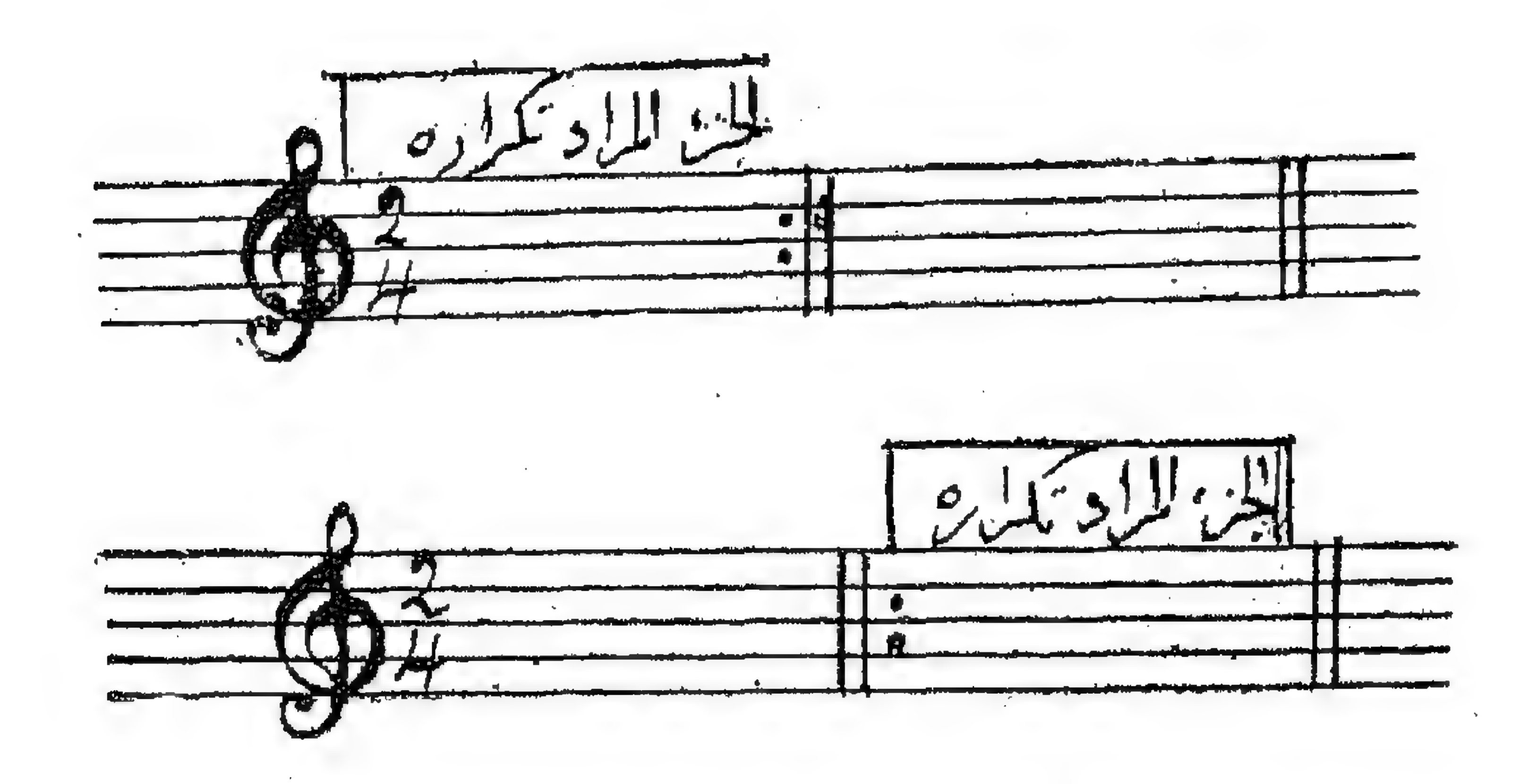
مدرج ذو ثقل متحرك ومثبت فى طرفه الأسفل كرة . فاذا أردت معرفة مدة الوحدة فى حركة موسيقية معينة ما عليك الا ان تضع الثقل امام اسم الحركة وتحرك الكرة فترى حينئذ القضيب يتحرك يمينا ويسارا محدثا عند الذهاب والعودة دقة منتظمة مثل دقة الساعة . فالمسافة الزمنية بين دقتين متتابعتين هى المدة المطلوبة واذا جمعت عدد الدقات فى الدقيقة الواحدة لوجدت أن المجموع يوازى تماما العدد المكتوب امام اسم الحركة .

اشارات الاختصار

(١) المرجعات

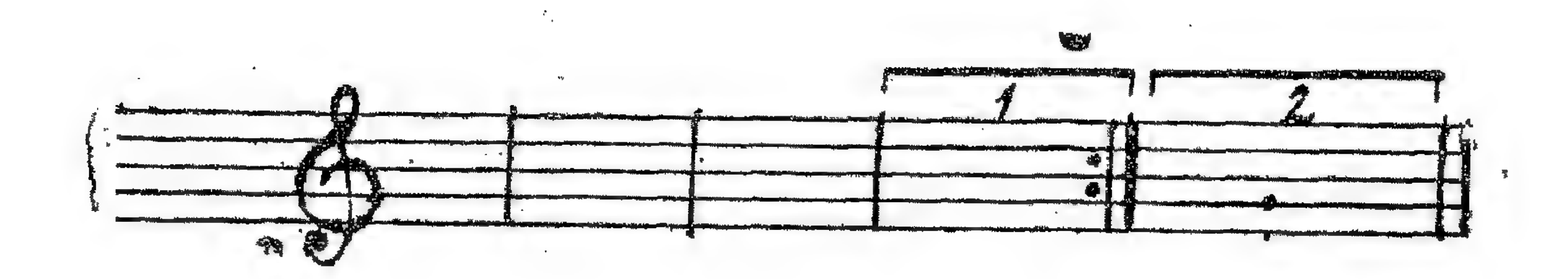
١٣٢ ـ ذكرنا فى الفقرة ١٠٧ أن الخط العمودى المزدوج يدل على ختام القطعة الموسيقية أو ختام جزء من أجزائها الرئيسية .

فاذا أريد اعادة جزء منها توضع نقطتان بجانب الخط المزدوج من جهة هذا الجزء. ولذلك سمى الخط والنقطتان المذكورتان بالمرجعات (barres de reprise)



١٣٣ ـ وإذا اقتضى الأمر عند اعادة جزء من الأجزاء ابدال مازورة أو

عدة مازورات بمازورة أو عدة مازورات أخرى يبين ذلك كما يلى :



(٢) اشارة الرجوع

١٣٤ ـ وبالفرنسية renvoi هى اشارة ترسم هكذا

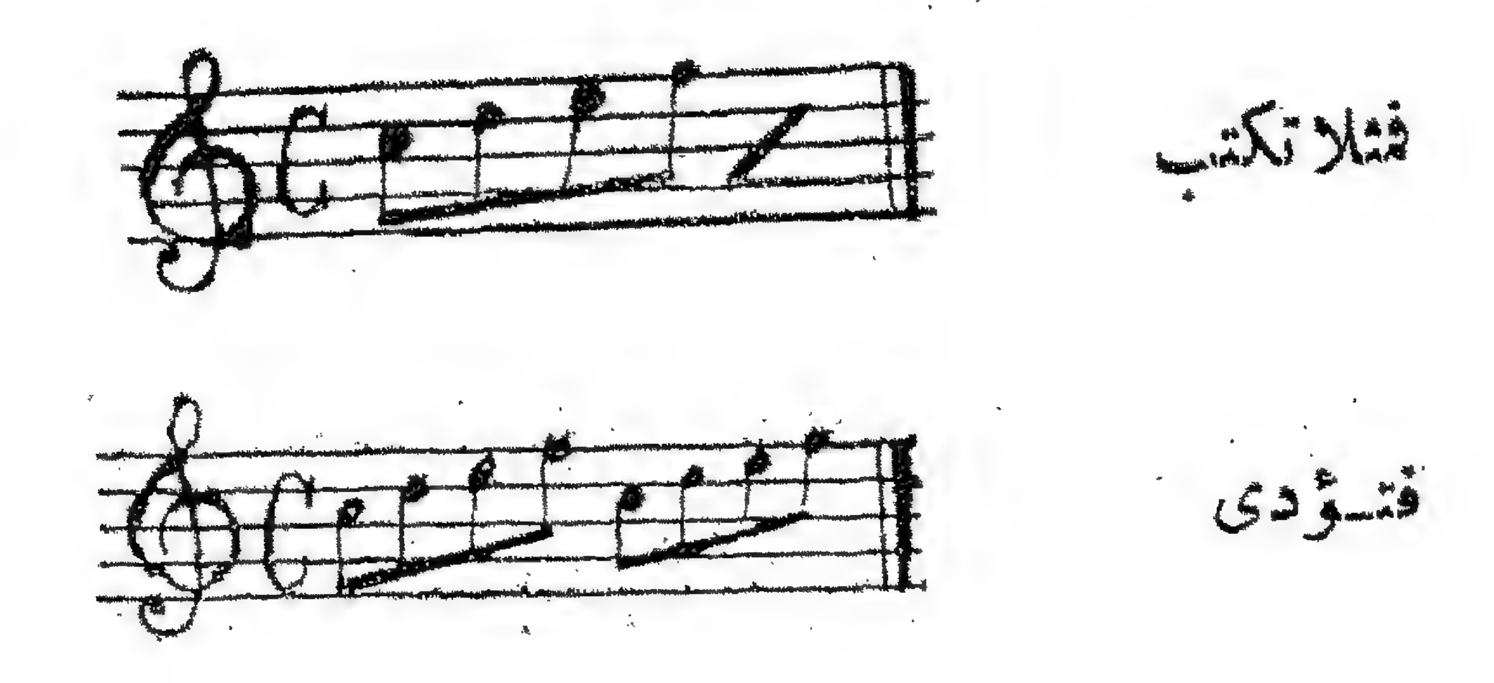
إذا ظهرت للمرة الثانية فى المدرج دلت على وجوب الرجوع إلى النقطة التى ظهرت فيها فى المرة الأولى وعلى الاستمرار فى الأداء من النقطة المذكورة لغاية الختام الذى يعبر عنه بلفظة fine

وإذا أريد الرجوع إلى بداية القطعة يضاف حينئذ إلى الاشارة لفظة دا كابو da capo (أى من البداية) واختصارها D. C.

(٣) اشارة التكرار

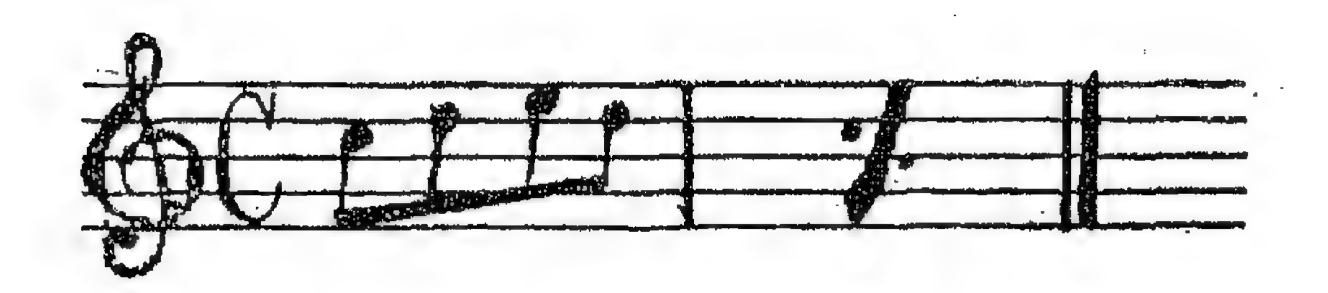
١٣٥ ـ هى اشارات خاصة تستعمل بدلا من تكرار كتابة مجاميع العلامات الموسيقية المتماثلة التى يراد تكرارها

فمثلا تكتب

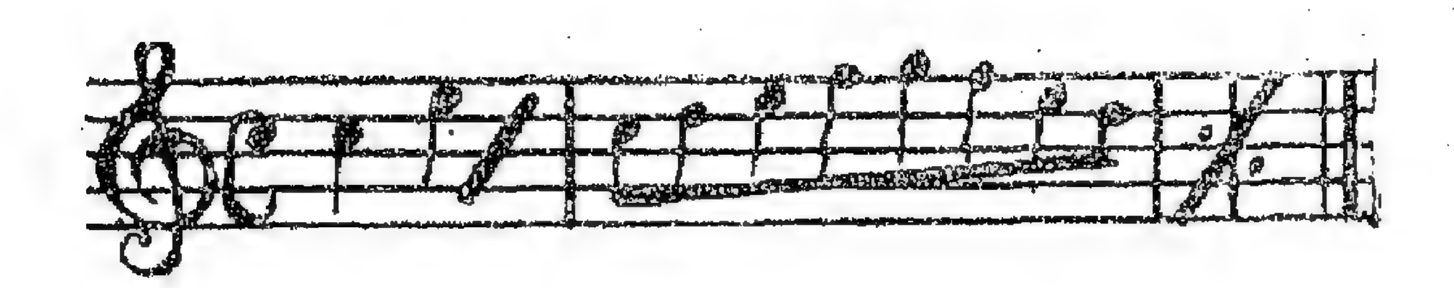


فتؤدى

وإذا كان الجزء المراد تكرارة تكرارة مازورة كاملة تستعمل اشارة ⁒ الدلالة على تكرار المازورة السابقة مباشرة لهذه الاشارة وترسم فى المدرج هكذا :

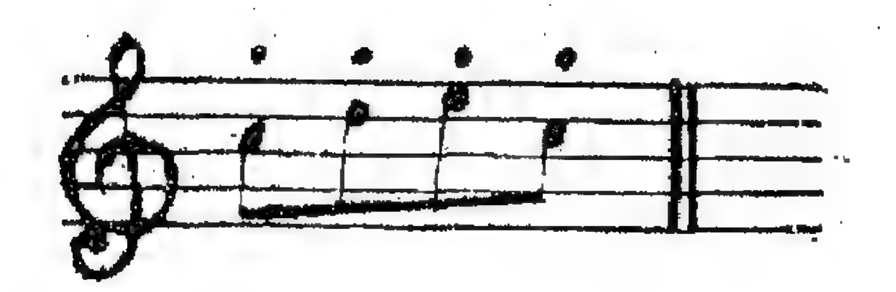


وإذا أريد تكرار مازورتين متتاليتين ترسم العلامة السابقـة بحيث يقطعها فاصل المازورتين هكذا :
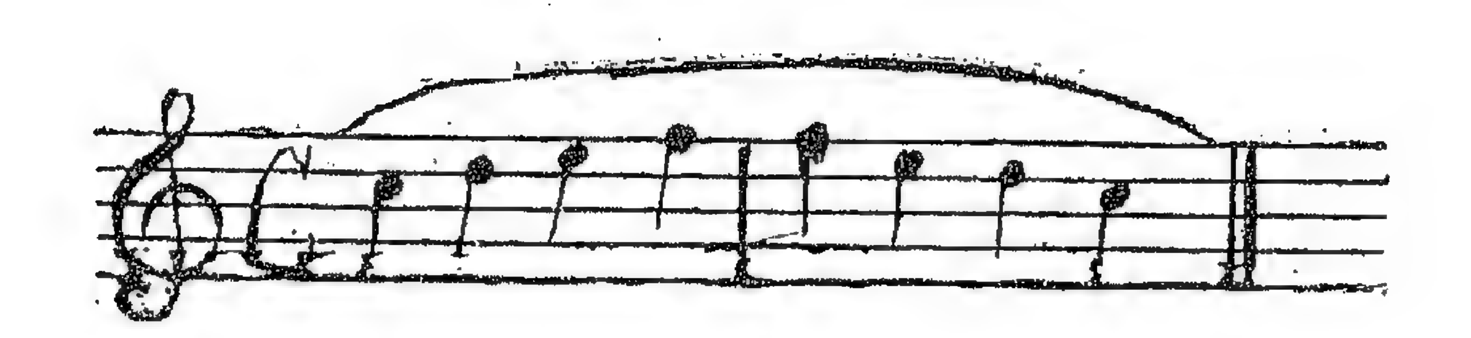


(٤) اشارات التقطع

١٣٦ ـ وبالايطالية staccato هى نقطة توضع فوق العلامات الموسيقيـة للدلالة على وجوب ادائها متقطعة وترسم هكذا :



(٥) قوس الاتصال
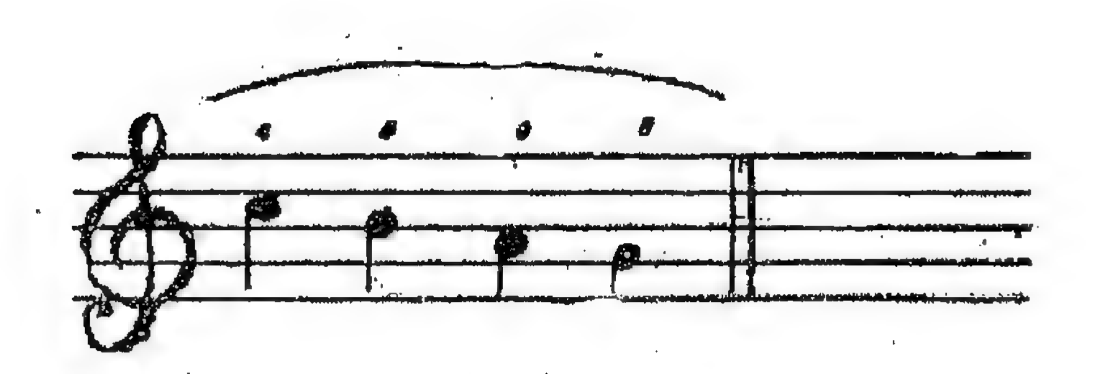
١٣٧ ـ يوضع فوق علامتين أو أكثر من العلامات الموسيقية المختلفة فى الحدة للدلالة على وجوب ربطها فى الأداء بعضها ببعض هكذا :



(٦) اشارة الرباط والتقطع

١٣٨ ـ وبالايطالية staccato legato

قد تجتمع الاشارتان السالفتان ـ أى القوس والنقطة ـ معا فوق علامات موسيقية فيكون معنى ذلك جعل التقطع أقل منه فى حالة عدم وجود علامة القوس



١٣٩ ـ وفيما يلى اشارات تساعد العازف على حسن الأداء وهى رسوم توضع فوق أو تحت علامة أو مجموعة من العلامات الموسيقية

(١) ـ ٨ < وهى اشارات خاصة بعلامة موسيقية واحدة وتدل على الشدة

(٢)



وهما اشارتان خاصتان بمجموعة من العلامات الموسيقية . فاليمنى ويقال لها علامة التصمد ـ crescendo ـ تدل على التدرج من

اللـين إلى الشدة والبسرى ويقال لها علامة التنزل ـ decrescendo ـ تدل على العكس أى التدرج من الشدة إلى اللين .

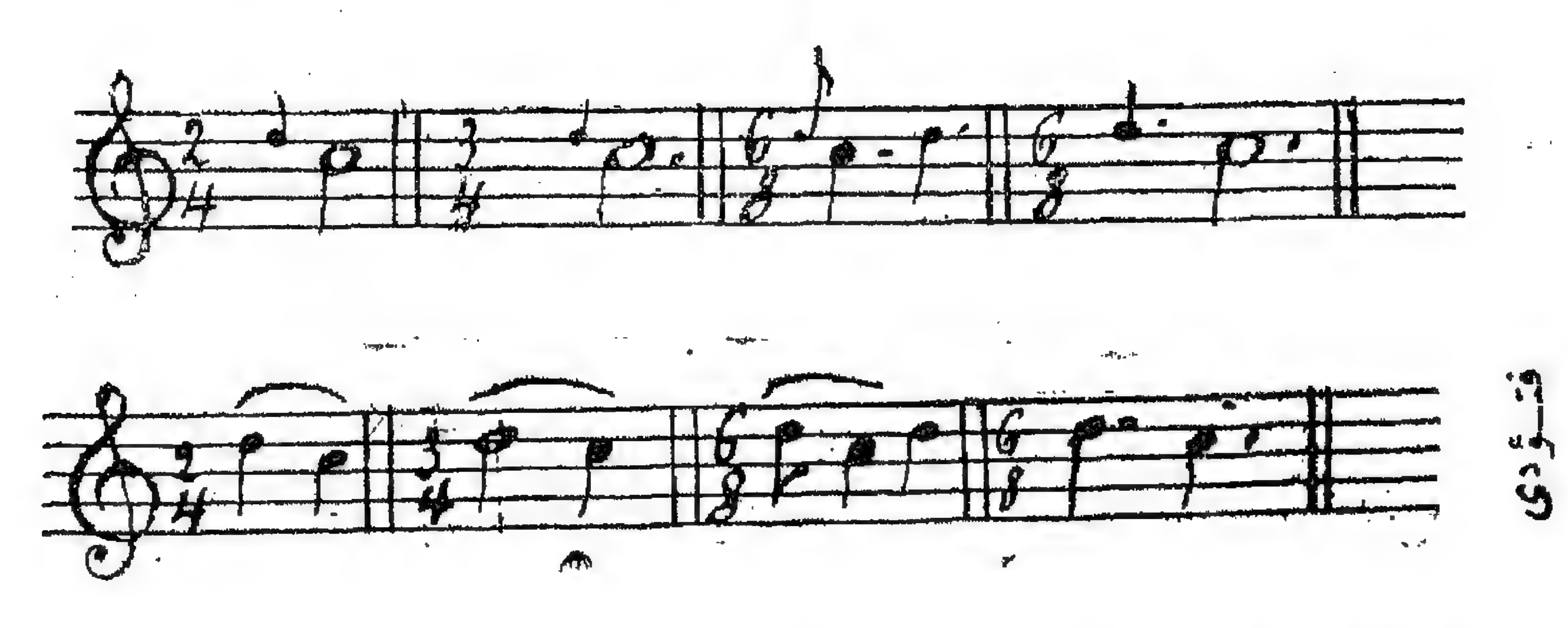
اشارات الحلية أو الزخرفة

(١) العلامة العارضة

١٤٠ ـ العلامة العارضة وبالايطالية appogiatura هى علامة موسيقيـة صغيرة ترسم فى المازورة قبل علامة أصلية تليها مباشرة صعـودا أو هبوطـا دون أن يكون لها زمن خاص ضمن أزمنة المازورة .

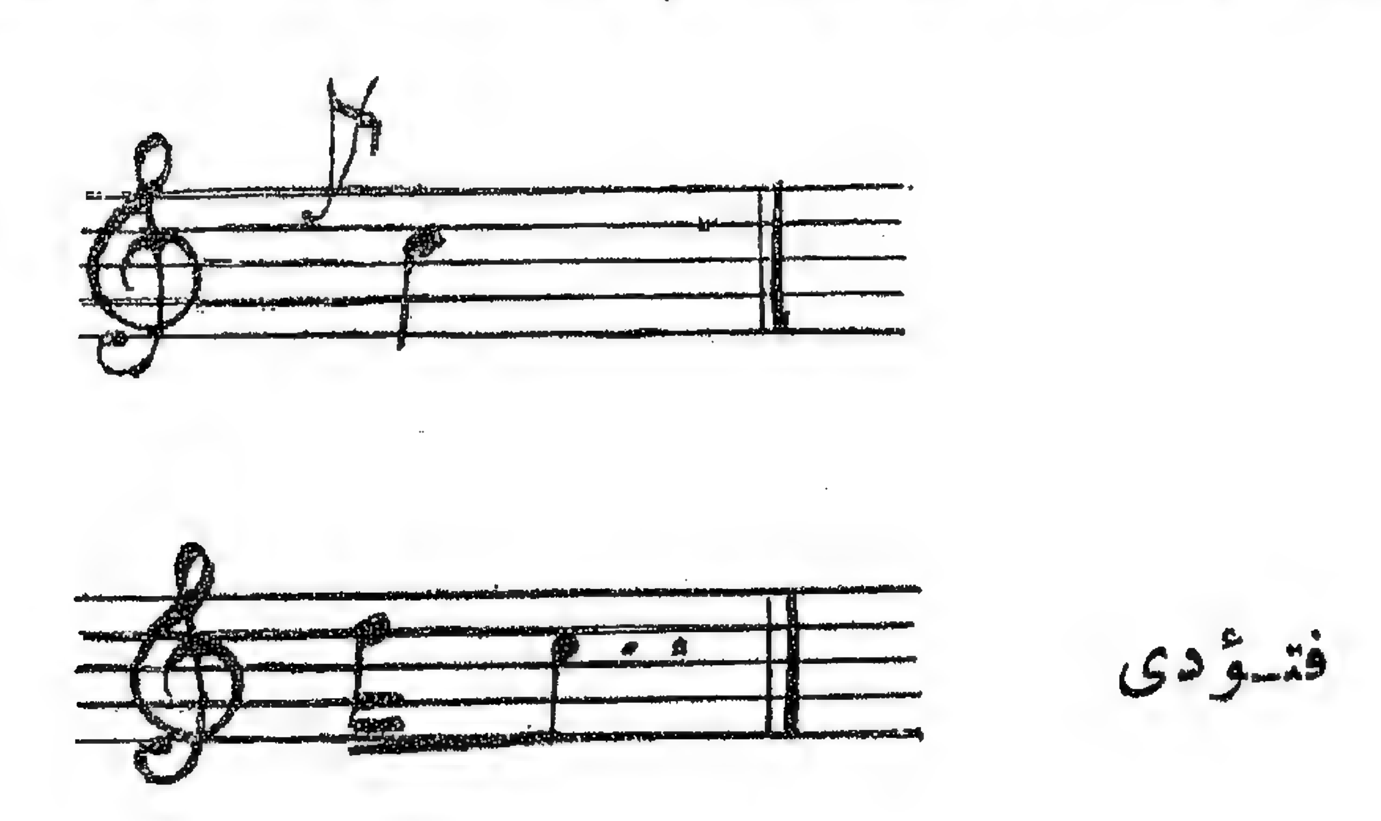
وهى من حيث الزمن نوعان : طويلة وقصيرة :

العلامة العارضة الطويلة هى التى تستمد زمنها الدال عليه شكل كتابتهـا من زمن العلامة الأصلية فتحصل التـأدية بصوت العلامة الصغـيرة وزمنها أولا ثم بصوت العلامة الأصلية وما تبقى لها من الزمن ثانيا . مثال ذلك تكتب :
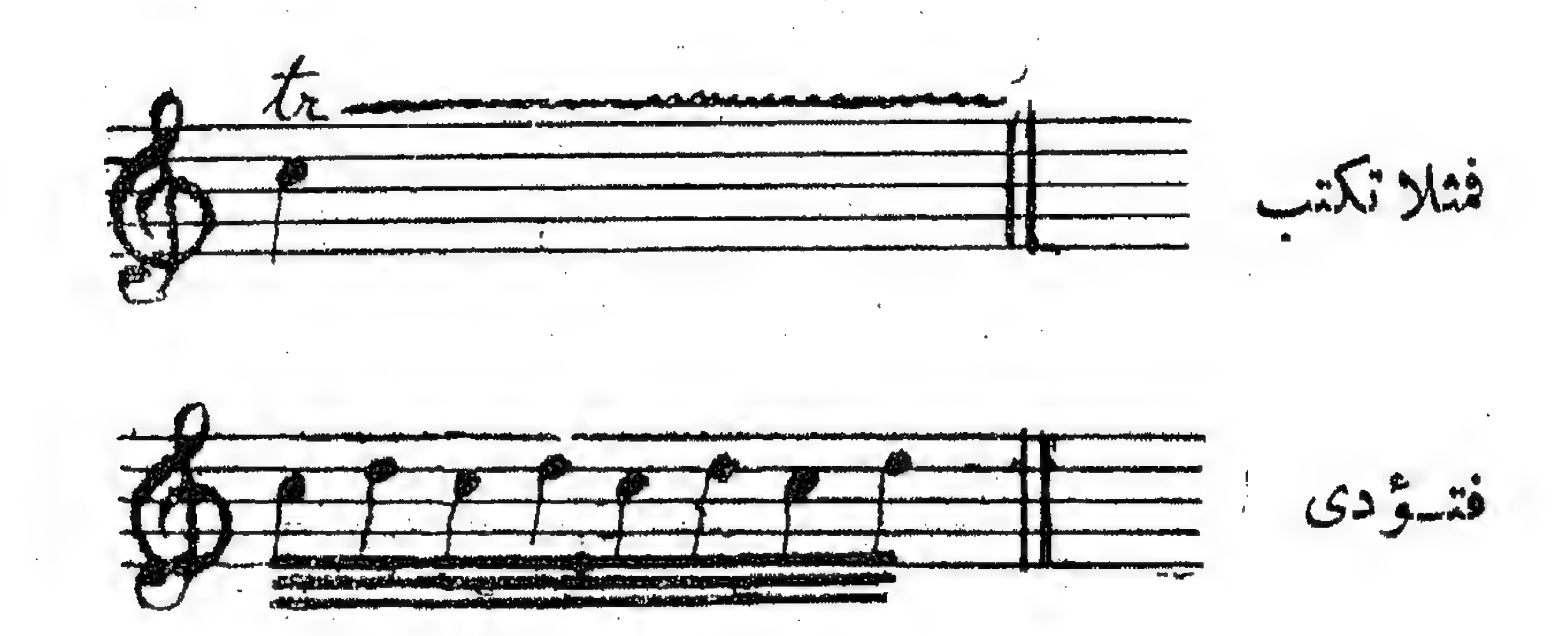


أما العلامة العارضة القصيرة فهى أقدم فى الاستعمال من العلامة الطويـلة . وهى علامة واحدة ترسم صغيرة قبل العلامة الأصلية وتـؤدى بغـاية السرعـة .

ولتمييزها عن العلامة الطويلة ترسم وفي ذيلها شرطة أفقية تقطعها فتكتب :



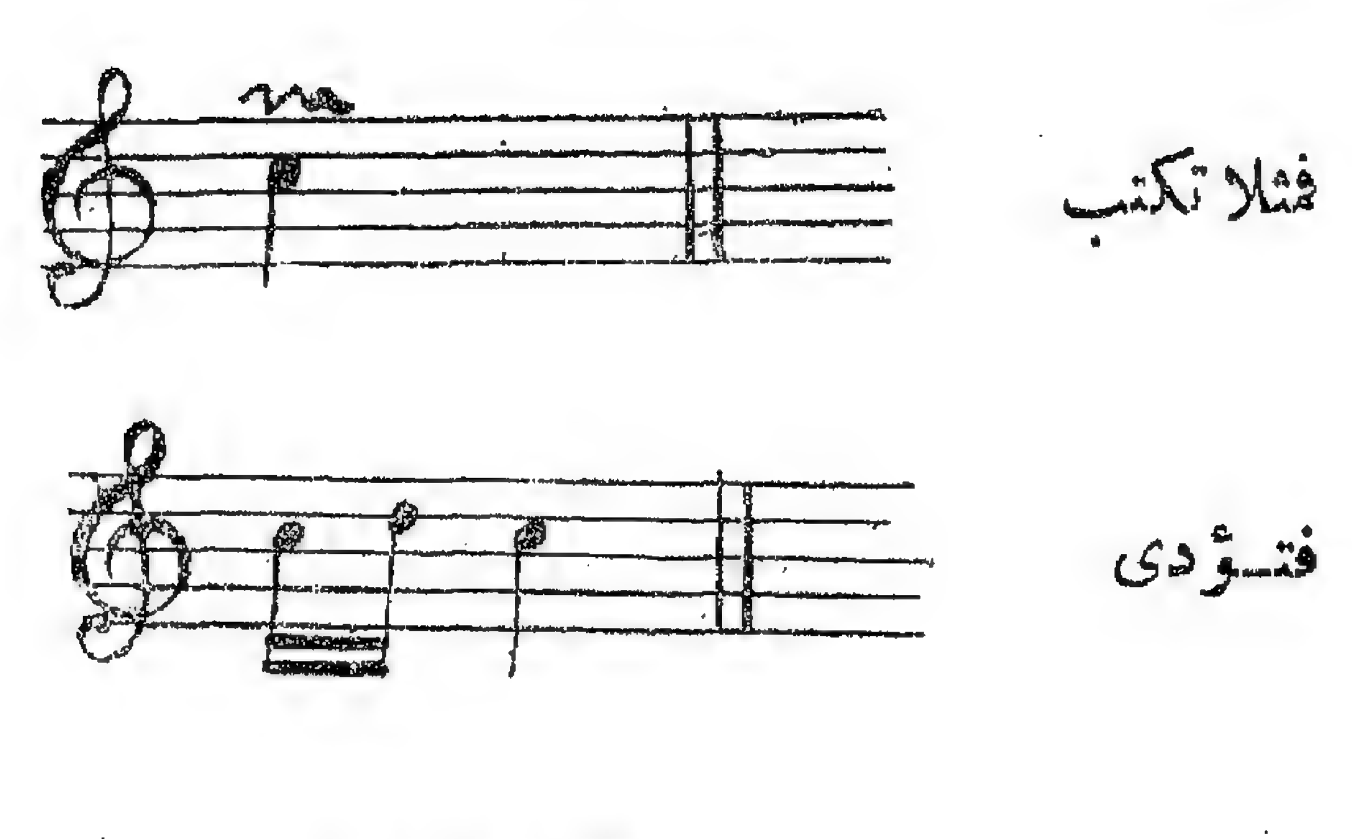
(٢) الترعيد أو الزغردة

١٤١ ـ الترعيد وبالايطالية trillo هو عزف علامة موسيقية مع العلامة التى تعلوها مباشرة عزفا سريعا جدا ومتواصلا حتى تستوفى زمنها كاملا . واشارته هى tr أو tr ~~~~~~~~~~~~
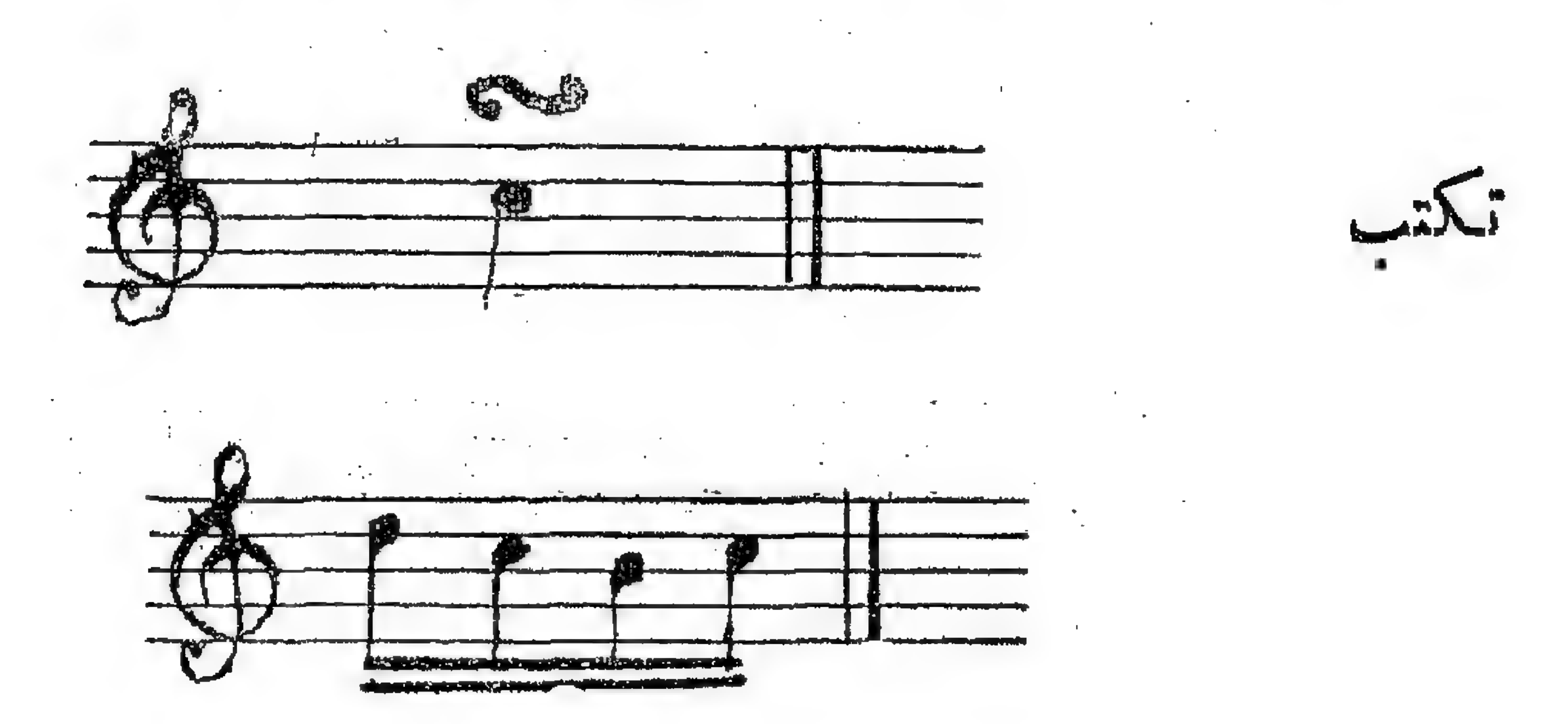


١٤٢ ـ ويوجد نوع آخر من الترعيد يقـال له بالايطالية mordente واشارته ترسم هكذا ~ . فاذا وضعت تلك الاشـارة فوق عـلامة موسيقيـة دلت على ترعيد منكسر غير ناجز يقتصر فيه على عزف ثلاث من الترعيدات

فى الزمن المخصص للعلامة المذكورة :
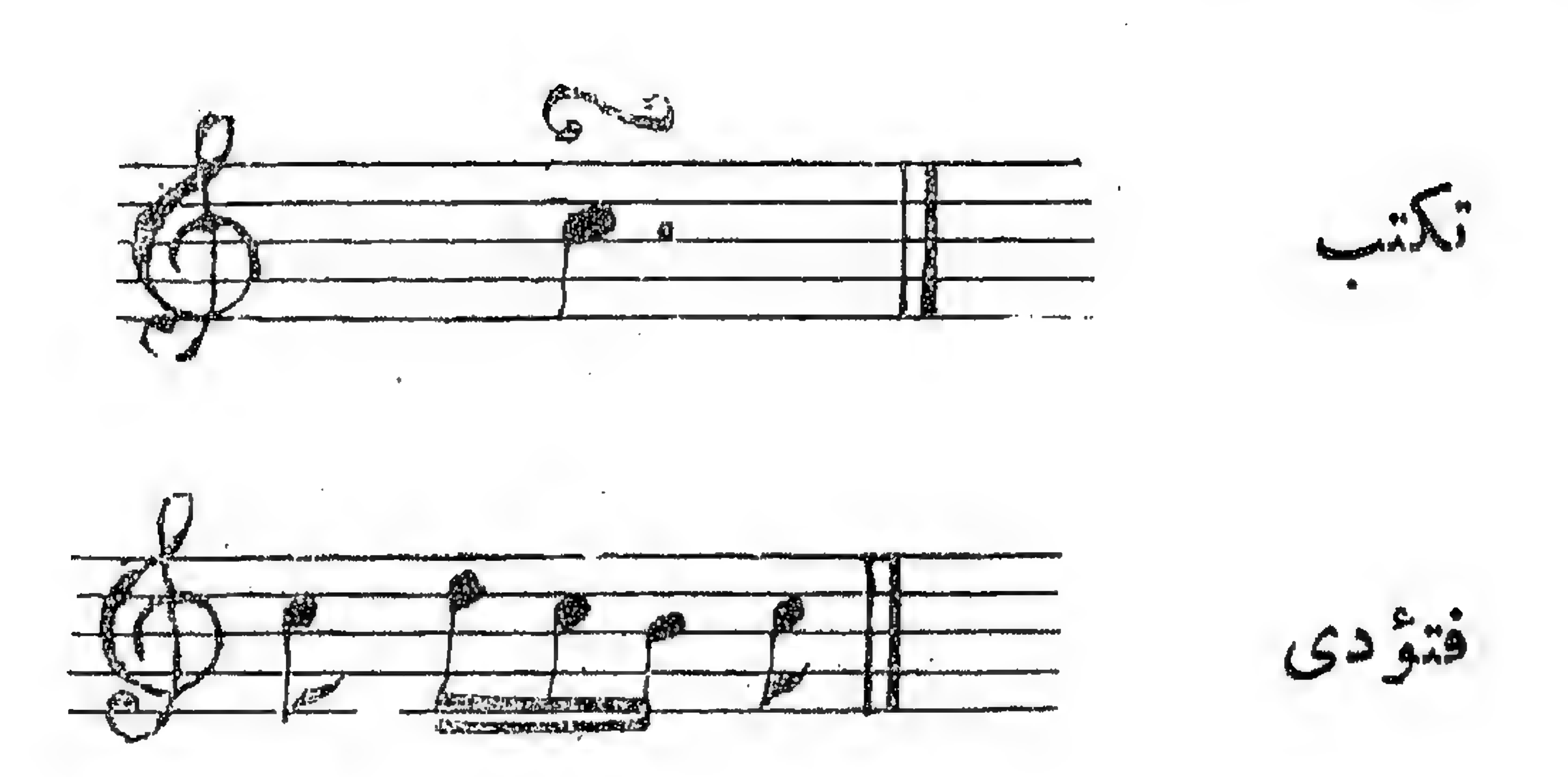


(٣) الترديد

١٤٣ ـ الترديد وبالايطالية gruppetto هو تأدية عدة علامات فى زمن العلامة الموسيقية الواقعة تحت اشارته التى رسمها هكذا ∽ . وذلك بأن يبدأ بالعلامة التى تلى العلامة الأصلية المذكورة صعودا ثم الرجوع إلى هذه العلامة ثم الهبوط إلى العلامة التى تليها فالرجوع إليها مع استكمال زمنها . مثلا :

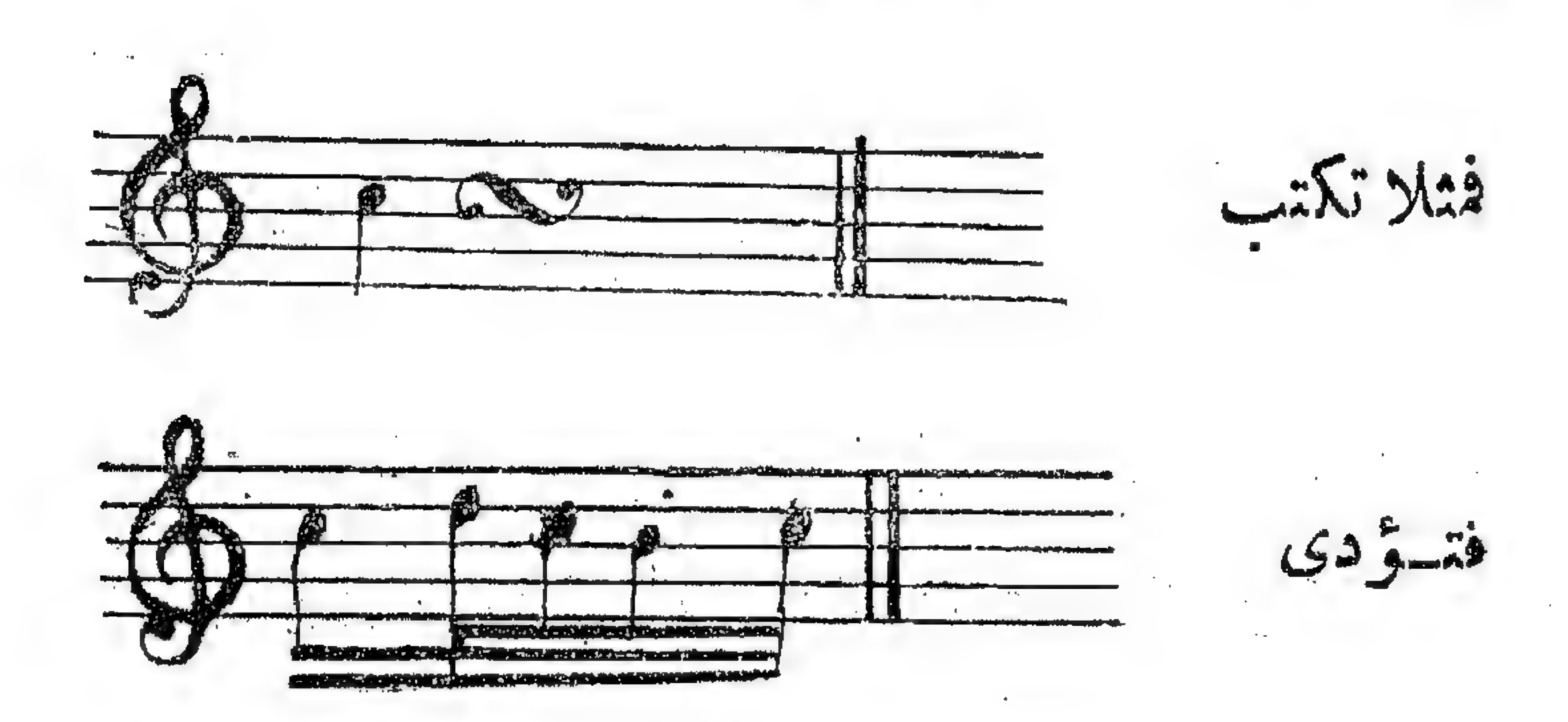


١٤٤ ـ وإذا كانت العلامة منقوطة يبقى ثلث زمنها فى محله ويوزع الثلث الثانى بينها وبين العلامتين التاليتين لها صعودا وهبوطا والثلث الأخير يرجع

الى أصله . مثل :



١٤٥ ـ أما اذا وضعت الاشارة أمام العلامة دل ذلك على وجوب الاحتفاظ بربع زمن العلامة كما هو وظل الباقى كالمعتاد .



الفصل الثالث عشر

قواعد الموسيقى العربية

تنقسم الموسيقى العربية الى ثلاثة أقسام

(١) السلم وترتيب درجاته وأبعاده

(٢) المقامات والنغمات

(٣) الايقاع

السلم وترتيب درجاته وأبعاده

اذا نطق انسان بصوت موسيقى ثم رفعه تدريجا حسب الترتيب الطبيعى للأصوات لا يلبث أن يرى أنه وصل الى صوت هو عين الصوت الذى بدأ به انما من طبقة أعلى .

واذا استمر فى الصعود بالطريقة السابقة الذكر لوجد صوتا ثالثا هو عين الصوت الأول والثانى انما من طبقة أعلى من طبقتيهما ولاحظ أيضا أن النغمات التى نطق بها عند اجتيازه الطبقة الأولى هى نفس النغمات التى أداها فى الطبقة الثانية .

وهكذا الحال اذا واصل الصعود فأنه سيجد صوتا رابعا هو عين الصوت الثالث وطبقة ثالثة هى نفس الطبقة الثانية .

وما يقال عن الطبقات فى حالة الصعود يقال أيضا فى حالة الهبوط .

يتبين مما تقدم أن الأصوات بارتفاعها أو انخفاضها التدريجى تؤلف عدة طبقات صوتية متماثلة .

فالطبقة المكونة من نغمات سائرة من الغلظ الى الحدة تسمى طبقة تصاعدية والطبقة المكونة من نغمات سائرة من الحدة الى الغلظ تسمى طبقة تنازلية .

النغمة أو الدرجة الأولى من أسفل أية طبقة تسمى الأساس والنغمة عينها من الطبقة التالية لها صعودا تسمى الجواب أو الصياح ومن الطبقة التالية لها هبوطا تسمى القرار أو الأراضى .

والبعد الكائن بين درجة وجوابها أو قرارها يسمى ديوان أو أوكتاف

يتألف الديوان الموسيقى الشرقى من سبعة درجات تصاعدية سماها الفرس

راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	بنجكاه	ششكاه	هفتكاه
١	٢	٣	٤	٥	٦	٧

فلفظة راست تعنى « مستقيم » والألفاظ الأخرى تدل على ترتيب الدرجات فى الديوان أى الدرجة الأولى والدرجة الثانية والدرجة الثالثة الخ الخ .

ولما أخذ العرب عن الفرس أصول الفن أبدلوا لفظة بنجكاه بنوا وششكاه بالحسينى وهفتكاه بالأوج ثم رأوا من السهل على الصوت النطق بقرارات الدرجات المذكورة فسموا قرار الأوج عراق وقرار الحسينى عشيران الحسينى وقرار النوا يكاه ، وتركوا باقى الدرجات على أسمائها منعا للارتباك .

إذا أضيف الى الدرجات المتقدم ذكرها درجة ثامنة ، أى جواب الدرجة الأولى وأساس الطبقة الصاعدة التالية ، تألف من مجموعها ما يسمى بالسلم .

وفيما يلى السلم الشرقى فى مرتبتيه ابتداء من درجة اليكاه :

الديوان الأول	الديوان الثانى
يكاه	نوا
عشيران الحسينى	حسينى
عراق	أوج (بمعنى الأعلى)
راست	كردان (بمعنى عقد)
دوكاه	محير
سيكاه	بزرك أو جواب السيكاه
جهاركاه	ماهوران أو جواب الجهاركاه
نوا	رمل تونى « « النوا

وللدلالة على درجات المرتبة الثالثة يكفى اضافة لفظة جواب على أسماء درجات المرتبة الثانية

يقال الدرجات المبينة بأعلى پردة (١) أو أساسية .

ليست المسافات فيما بين الدرجات الأساسية متساوية فى شدتها فالبعض منها كبير ويسمى طنيني والبعض الآخر صغير ويسمى طنينى صغير .

يتكون الطنيني من صوت كامل ذى أربعة أرباع ويقابله فى الموسيقى الغربية

---

(١) لفظة تركية بمعنى درجة كاملة

نون أو مقام كامل (راجع صحيفة ١٣٤) ويتكون الطنيني الصغير من ثلاثة أرباع الصوت المذكور ولا نظير له فى الموسيقى الغربية .

فى السلم الذى يبدأ بدرجة الراست يوجد الطنيني :

بين الراست والدوكاه
وبين الجهاركاه والنوا
« النوا والحسيني

ويوجد الطنيني الصغير :

بين الدوكاه والسيكاه
وبين السيكاه والجهاركاه
« الحسينى والأوج
« الأوج والكردان

لذلك يكون السلم الشرقى مشتملا على ثلاثة من الطنينى وأربعة من الطنينى الصغير أى أربعة وعشرين ربع صوت [١] منحصرة فى أربعة أنواع وهى :

(١) بردة وعددها سبعة وهى الدرجات الأساسية سالفة الذكر .

(٢) عربة وعددها سبعة أيضا وهى نغمات مكونة من ربعين. فهى بدرجة نصف الطنينى ويقابلها فى الموسيقى الغربية نصف تون.

(٣) نيم عربة [٢] وعددها خمسة وهو الربع أو النغمة الواقعة قبل العربة .

(٤) تيك عربة [٢] « « ايضا « « « « بعد «

(١) هذا التقسيم كان معروفا فى القرن الثانى عشر للهجرة وقد سلم به الآن جميع العازفين .

(٢) نيم لفظة فارسية بمعنى النصف الناقص وتيك بمعنى النصف الزائد .

إن لم يكن پرده . وليس للفيمات ولا للتيكات نظير فى الموسيقى الغربية .

أسماء العربات

فى الديوان الاول	فى الديوان الثانى
قرار حصار	حصار
قرار عجم أو عجم عشيران	عجم
كوشت	ماهور (بمعنى هلال)
زيركوله	شاهناز (بمعنى دلال السلطان)
كردى	سنبله
بوسليك (بمعنى لثمة)	جواب بوسليك
حجاز أو عزال (١)	« حجاز

ومراكزها فى الديوان الموسيقى الشرقى كالآتى :

عربة قرار الحصار	فى الربع الثانى بعد اليكاه
وعربة « العجم	« « « عشيران الحسينى
« الكوشت	« « الأول « العراق
« الزيركوله	« « الثانى « الراست
« الكردى	« « « الدوكاه
« البوسلك	« « الاول « السيكاه
« الحجاز	« « الثانى « الجهاركاه

(١) يقال لها أيضا صبا عندما تأتى فى الألحان بعد درجة الجهاركاه مباشرة .

أما النغمات والتيكات فليس لها أسماء خاصة بل تتسمى بأسماء العربات المجاورة لها .

وفيما يلي جدول يتضمن أسماء الأربعة وعشرين ربعا المكونة للديوان الموسيقى الشرقى فى مرتبتيه الأولى والثانية مع ما يقابلها من النغمات فى الديوان الغربى بمفتاح صول :

يكاه ـ صول — نوا

قرار نيم حصار — نيم حصار

قرار حصار ـ صول دييز — حصار

قرار تك حصار — تيك حصار

عشيران ـ لا — حسينى

قرار نيم عجم — نيم عجم

قرار عجم ـ سى بيمول — عجم

عراق — اوج

كوشت ـ سى — ماهور

تيك كوشت — تيك ماهور

راست ـ دو — كردان

نيم زيركوله — نيم شاهناز

زيركوله ـ دو دييز — شاهناز

تيك زيركوله

دوكاه ـ رى

نيم كرد

كرد ـ ري دييز

سيكاه

بوسلك ـ مى

تيك بوسلك

چهاركاه ـ فا

نيم حجاز

حجاز ـ فا دييز

تيك حجاز

نوا ـ صول

تيك شاهناز

محير

نيم سنبله

سنبله

بزرك

ج. بوسلك

ج. تيك بوسلك

ماهوران

ج. نيم حجاز

ج. حجاز

ج. تيك حجاز

رمل توتى

وفى هذا المقام يحسن بنا الاشارة إلى أن بعض الموسيقيين ، وعلى رأسهم الأستاذ الجليل منصور افندى عوض ، يقولون اعتمادا على ما تبين لهم فى كتاب « طوالع البدور فى علم الطنبور » للسلطان سليم السادس وكتاب « جنك طرب » الفارسى ومجموعة هاشم بك ، بأن العربات انما ترتكز على الربع الثانى بعد كل درجة أساسية أيا كانت المسافة التى تفصلها عن الدرجة التالية لها فتقع عربة الكوشت فى الربع الثانى بعد درجة العراق ويصبح الربع الأول تبعا لها وتقع عربة البوسه لك فى الربع الثانى بعد السيكاه ويصبح الربع الأول تبعا لها أيضا خلافا لما هو مدون فى السلم السابق .

غير أننا فى ترتيبنا لدرجات السلم الموسيقى لم نأخذ بهذه النظرية وذلك للأسباب الآتية :

أولا : لأن ما ورد عنها فى الكتب المذكورة كثير الغموض والابهام فلا يجوز والحالة هذه اتخاذه دليلا على صحتها .

ثانيا : لأن العربات غير مرتبطة بالدرجات الأساسية ولا بمسافاتها . فهى نغمات قائمة بذاتها لها أسماء مميزة وشخصية خاصة . ولذا فان مركزها فى الديوان الموسيقى تابع لقيمتها الصوتية فقط . ومن المعلوم أن العربات تتألف من ربعين فهى إذن متساوية المسافة الصوتية مع انصاف المقام وعلى ذلك يجب أن تكون مراكزها فى الديوان هى نفس مراكز تلك الأنصاف .

ومن المعلوم أيضا ان مسافة الديوان الموسيقى مكونه من ٢٤ ربع مقام أى ما يعادل ٦ مقامات كبيرة أو ١٢ نصف مقام كبير . فاذا قسمنا المسافة المذكورة إلى انصاف مقام ، اى ربعين ربعين ، حسب الترتيب التدريجي التصاعدى

للأصوات ، لوجدنا الانصاف فى المراكز الآتيه :

النصف الاول	فى الربع الثانى	اى قرار الحصار
« الثانى «	« الرابع	« المشيران
« الثالث «	« السادس	« قرار العجم
« الرابع «	« الثامن	« الربع الاول بعد العراق
« الخامس «	« العاشر	« الراست
« السادس «	« الثانى عشر	« الزيركوله
« السابع «	« الرابع عشر	« الدوكاه
« الثامن «	« السادس عشر	« الكردى
« التاسع «	« الثامن عشر	« الربع الاول بعد السيكاه
« العاشر «	« العشرين	« الجهاركاه
« الحادى عشر «	« الثانى والعشرين	« الحجاز
« الثانى عشر «	« الرابع والعشرين	« النوا

ولما كان النصف الثانى والخامس والسابع والعاشر والثانى عشر هى من الاصل درجات أساسية فالسبعة أنصاف الباقية هى اذن عربات وبناء عليه يكون الربع الأول بعد كل من درجتى العراق والسيكاه عربتين لانيمين كما يقال خطأ .

ثالثا : لأن وجود العربتين المذكورتين فى الربع الثانى بعد العراق والسيكاه يفقدهما شخصيتهما ويجعلهما فى حكم العدم لأنه لا توجد على ما نعلم نغمة واحدة تكون فيها عربة الكوشت أو عربة البوسلك على مسافة خمسة أرباع من المشيران أو من الدوكاه وربع واحد من الراست أو من الجهاركاه .

رابعا : لأن فى تركيز الكوشت والبوسلك على الربع الأول بعد العراق والسيكاه ما يجعل السلم العربي أكثر مطابقة لاسلم الغربى فتنطبق العربة الأولى على درجة (سى) والعربة الثانية على درجة (مى) .

ومما هو جدير بالملاحظة مع الاستغراب أن بعضا آخرا من المشتغلين بالموسيقى يعترفون بنظريتنا هذه فيما يختص بعربة البوسلك ولكنهم ينكرونها فيما يختص بعربة الكوشت مع ان حكم هاتين العربتين فى المسافات الصوتية واحد .

الأبعاد فى السلم العربى

البعد هو المسافة التى تفصل بين صوت وآخر سواء فى الغلظة أو فى الحدة .

يتسمى البعد بعدد الدرجات التى يحتويها بما فيها الصوت الغليظ والصوت الحاد .

الأبعاد التى تقاس ابتداء من الصوت الغليظ تسمى صاعدة والتى تقاس ابتداء من الصوت الحاد تسمى هابطة .

وهى اما بسيطة أو مركبة .

البسيطة هى التى لا تتعدى الديوان الواحد ، وهى الأبعاد الأساسية

والمركبة هى التى تتعدى الديوان وهى مكررات للابعاد الأساسية

تشتمل الأبعاد البسيطة على الأبعاد الآتية :

البعد الثنائى

هو ما كان بين درجتين متتاليتين . وهو أربعة أنواع :

(١) تام . ومساحته ستة أرباع كالبعد بين الكرد والحجاز وبين الزيركوله والبوسلك .

(٢) كبير . ومساحته أربعة أرباع كالبعد بين الجهاركاه والنوا وبين الراست والدوكاه .

(٣) أوسط . ومساحته ثلاثة أرباع كالبعد بين الدوكاه والسيكاه وبين العراق والراست .

(٤) صغير . ومساحته ربعان كالبعد بين العشيران وقرار العجم أو بين الدوكاه والكردى .

البعد الثلاثى

هو ما يحتوى على ثلاث درجات . وهو ثلاثة أنواع

(١) تام . ومساحته ثمانية أرباع كالبعد بين الدوكاه والكرد والحجاز أو بين قرار العجم والراست والدوكاه أو بين الجهاركاه والنوا والحسينى .

(٢) كبير . ومساحته سبعة أرباع كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه أو بين السيكاه والجهاركاه والنوا .

(٣) صغير . ومساحته ستة أرباع كالبعد بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه أو بين الراست والدوكاه والكرد .

البعد الرباعى

هو ما يحتوى على أربعة درجات . وهو ثلاثة أنواع :

(١) تام . ومساحته ١٢ ربعا كالبعد بين الراست والدوكاه والكرد والحجاز أو بين الجهاركاه والنوا والحصار والماهور .

(٢) كبير . ومساحته ١٠ أرباع كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه والجهاركاه أو بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا أو بين الجهاركاه والنوا والحسينى والعجم .

(٣) صغير . ومساحته ثمانية أرباع كالبعد بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والصبا .

البعد الخماسى

هو ما يحتوى على خمسة درجات . وهو نوعان :

(١) كبير . ومساحته ١٤ ربعا كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا أو بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا والحسينى أو بين اليكاه والعشيران وقرار العجم والزيركوله والدوكاه .

(٢) صغير . ومساحته ١٢ ربعا كالبعد بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا والحصار أو بين الراست والدوكاه والكرد والجهاركاه والصبا .

البعد السداسى

هو ما يحتوى على ستة درجات . وهو ثلاثة أنواع :

(١) كبير . ومساحته ١٨ ربعا كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه

والجهاركاه والنوا والحسيني أو بين قرار العجم والراست والدوكاه والكرد والجهاركاه والنوا

(٢) أوسط . ومساحته ١٧ ربعا كالبعد بين اليكاه والعشيران والعراق والراست والدوكاه والسيكاه أو بين الدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا والحسيني والأوج .

(٣) صغير . ومساحته ١٦ ربعا كالبعد بين الراست والدوكاه والكرد والحجاز والنوا والحصار .

البعد السباعي

هو ما يحتوى على سبعة درجات وهو ثلاثة أنواع :

(١) كبير . ومساحته ٢٢ ربعا كالبعد بين اليكاه والعشيران والعراق والراست والدوكاه والبوسلك والحجاز أو بين الراست والدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا والحسيني والماهور

(٢) أوسط ومساحته ٢١ ربعا كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا والحسيني والأوج

(٣) صغير . ومساحته ٢٠ ربعا كالبعد بين الراست والدوكاه والسيكاه والجهاركاه والنوا والحسيني والعجم .

البعد الثماني

ويقال له أوكتاف . وهو ما يحتوى على ثمانية درجات وهو نوعان :

(١) تام ومساحته تقع في ديوان موسيقى تام .

(٢) ناقص كالبعد بين الدوكاه والشاهناز .

وتشتمل الأبعاد المركبة على الأبعاد الآتية :

البعد ذى التسعة	وهو مكون من بعد ثمانى وبعد ثنائى
« « العشرة	» » » » » » « ثلاثى
» « الاحد عشر	» » » » » » » رباعى
» » الاثنى عشر	» » » » » » » خماسى
» « الثلاثة عشر	» » » » » » » سداسى
» « الاربعة عشر	« » » » » » » سباعى

* * الخمسة عشر وهو المكون من ديوانين تامين ويقال له الجمع التام .

المقامات والنغمات

المقام (١) هو مجموع الدرجات المحصورة بين القرار والجواب .

والنغمة هى الأصوات الصادرة عن درجات المقام حسب الابعاد الثنائية المقررة لها . ولذلك تختلف النغمات باختلاف الابعاد المذكورة .

الدرجات المكونة للمقام ثمانية منها ما يسمى بالجذع ومنها ما يسمى بالفرع .

الجذع هو الجزء المشتمل على الدرجات القرارية .

والفرع هو الجزء المحتوى على الدرجات التالية صعودا للدرجات القرارية المذكورة .

---

(١) هذه اللفظة أكثر شيوعا فى بلاد سوريا وتركيا منها فى البلاد العربية الأخرى . أما فى تونس فيسمون المقام "طبع" وفى الجزائر "صناعة" وفى الهند "راجا" ومعناها اللون.

يتكون الجذع من ثلاث إلى خمس درجات . فهو اذن اما ثلاثى (ثالثة) أو رباعى (رابعة) أو خماسى (خامسة) .

ويتكون الفرع من رابعة أو خامسة إذا أخذت احداهما على حدة أصبحت درجات قرارية لمقام آخر أعلى طبقة .

وبحكم الأبعاد الثنائية المقررة لدرجاتهما يمثل أيضا كل من الجذع أو الفرع جنس نغمة أى الجزء القرارى المميز لهذه النغمة .

ولنضرب مثلا المقام المعروف بالسوزناك .

ففى هذا المقام يمثل الجذع بعدا خماسيا من جنس الراست وذلك لاحتوائه أولا على خمس درجات وثانيا على الأبعاد الثنائية المقررة للخمس درجات القرارية من نغمة الراست (راست ٤ دوكاه ٣ سيكاه ٣ جهاركاه ٤ نوا) (١) ويمثل الفرع بعدا رباعيا من جنس الحجاز لاحتوائه على أربع درجات وعلى الأبعاد الثنائية المقررة للأربع درجات القرارية من نغمة الحجاز (نوا ٢ حصار ٦ ماهور ٢ كردان) فالنغمة الصادرة عن الجزئين المذكورين مركبة اذن من جنسين هما الراست والحجاز ومن أجل ذلك رأى أهل الفن القدماء أن يطلقوا عليها اسما واحدا هو لفظة سوزناك الفارسية كما أطلقوا على النغمة المؤلفة من جنسى البياتى والحجاز اسم قرجهار وعلى النغمة المؤلفة من جنسي الحجاز والجهاركاه اسم زنكلاه .

المقامات التى تماثل فى أبعادها الثنائية القرارية تكون وحدة يقال لها فصيلة .

قد تتكون الفصيلة أيضا من نغمة واحدة إذا كانت هذه النغمة فريدة

---

(١) الارقام تدل على ارباع الطنينى .

فى تركيبها ولونها .

تنتمى مقامات الموسيقى العربية إلى عدة فصائل مختلفة وهى : عجم ، عراق ، راست ، نهاوند ، نكريز ، بياتى ، حجاز ، صبا ، كرد ، بوسلك ، سيكاه ، مستعار ، جهاركاه ، وسينوه عنها فى الفصل الخاص بتحليل النغمات .

تتميز الموسيقى العربية بعاملين هامين : تكوين سلمها وكثرة نغماتها .

يقدر الخبيرون الموسيقيون ما تشمل الموسيقى المذكورة من النغمات بما لا يقل عن مائتى نغمة . وقد يبدو لأول وهلة أن هذا التقدير غير معقول أو على الأقل مبالغ فيه جدا ولكن من ينعم النظر فى الطريقة الغريبة التى اتبعت فى تشكيل النغمات المذكورة لا يدهشه أن يجد أن التقدير المشار إليه غير بعيد عن الصواب ولا يعدو الواقع .

فمثلا نجد من النغمات ما تختلف أسماءها باختلاف درجاتها القرارية .

ومن النغمات المتشابهة فى درجاتها القرارية ما تختلف أسماءها لأقل تغيير فى درجاتها الفرعية ولو كان هذا التغيير لا يتعدى ربع الطنينى أو نصفه .

ومن النغمات ما تتشابه فى جميع درجاتها فتختلف أسمائها باختلاف طريقة العمل فيها . وما أكثر هذه الطرق سواء فى الصعود أو فى الهبوط .

ومن النغمات ما تختلف أسماءها لمجرد تصورها على درجة استقرارية غير درجتها الأصلية .

ومن النغمات ما تحمل اسم نغمتين مختلفتين فيستهل فيها بالنغمة الأولى وتختم بجنس النغمة الثانية فيقال مثلا صبا بوسلك ، بياتى بوسلك ، حجاز بوسلك ،

ماهور بوسلك ، أوج بوسلك الخ الخ .

ونتيجة لذلك نشأ هذا السيل من الأسماء المختلفة لنغمات متقاربة متماثلة باعثة للسآمة والملل مما أدى إلى عدم اقبال الناس على تعلم الموسيقى العربية وإلى نفور الطلبة منها ومن القواعد المربكة المعقدة العتيقة التى لم تعد متمشية مع التطور الفنى الحديث ومع حرية الموسيقار فى اختيار الطريقة الملائمة للتعبير عن شعوره واحساسه .

وعلاجا لهذه الحال وللنهوض بالموسيقى وتقريبها إلى النفوس يجب قبل كل شىء العمل على تبسيط قواعدها وازالة كل ما هى فى غير حاجة إليه من نغمات وضروبات وخلافه حتى يسهل على الطالب تفهمها وتعلمها وعلى الملحنين والمغنيين والعازفين اتقانها ورفع شأنها .

ففيما يختص بالنغمات نرى أولا الاكتفاء بالنغمات الشائعة الاستعمال عندنا الآن وهى : (١) النغمات المختلفة فى جذوعها (٢) النغمات المتماثلة فى جذوعها والمختلفة فى فروعها اختلافا ظاهرا ملحوظا يسهل تمييزه أثناء العمل (٣) بعض النغمات المصورة والتى صارت فى عداد النغمات الأصلية ، ففى هذا الميدان الفسيح متسع لكل الأهواء والميول الفنية مما ليس له نظير فى الموسيقات الأخرى .

ثانيا : عدم الزام المؤلف بأن يبدأ من درجة معينة أو جنس معين ، أو أن يتخذ للعمل طريقة معينة لما فى ذلك من تقييد لحريته فى التأليف وتسرب الضجر والملل فى نفوس السامعين من تكرار نفس الدخول ونفس السطور ، انما يشترط عليه فقط أن يتخذ للابتداء درجة ملائمة وأن ينتهى

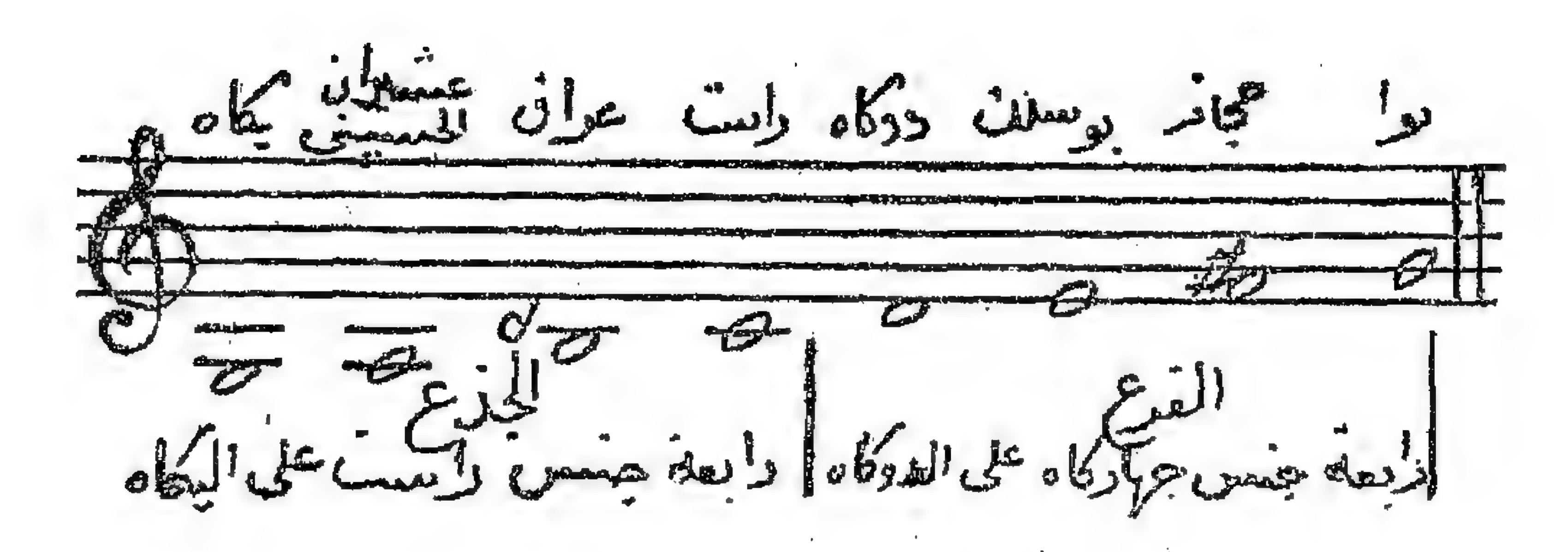
بقرار النغمة التى استعملها ، أما ما عدا ذلك فمتروك لسلامة ذوقه ورقة احساسه وحسن تصرفه .

وفيما يلي النغمات المذكورة مع بيان الدرجات التى تستقر عليها وتحليلها إلى أجناس :

الدرجة	النغمات
درجة اليكاه	يكاه ، فرحفزا ، شت عربان
« عشيران الحسينى	حسيني عشيران
« « العجم	عجم عشيران ، شوق افزا ، طرز جديد
« العراق	عراق ، راحة الأرواح ، فرحناك ، بستة نكار
« الراست	راست ، ماهور ، دلنيشين ، شورك ، سوزناك ، نيرز راست ، نهاوند ، نهاوند كبير ، نهاوند مرصع ، نوأثر ، نكريز ، بسنديده ، حجازكار ، زنكلاه ، كردبلى حجازكار ، طرز نوين
« الدوكاه	بياتى ، حسيني ، فرجفار ، حجاز ، كردى ، بوسلك ، عشاق مصرى ، صبا
« السيكاه	سيكاه ، هزام ، مستعار
« الجهاركاه	جهاركاه

التحليل الى أجناس

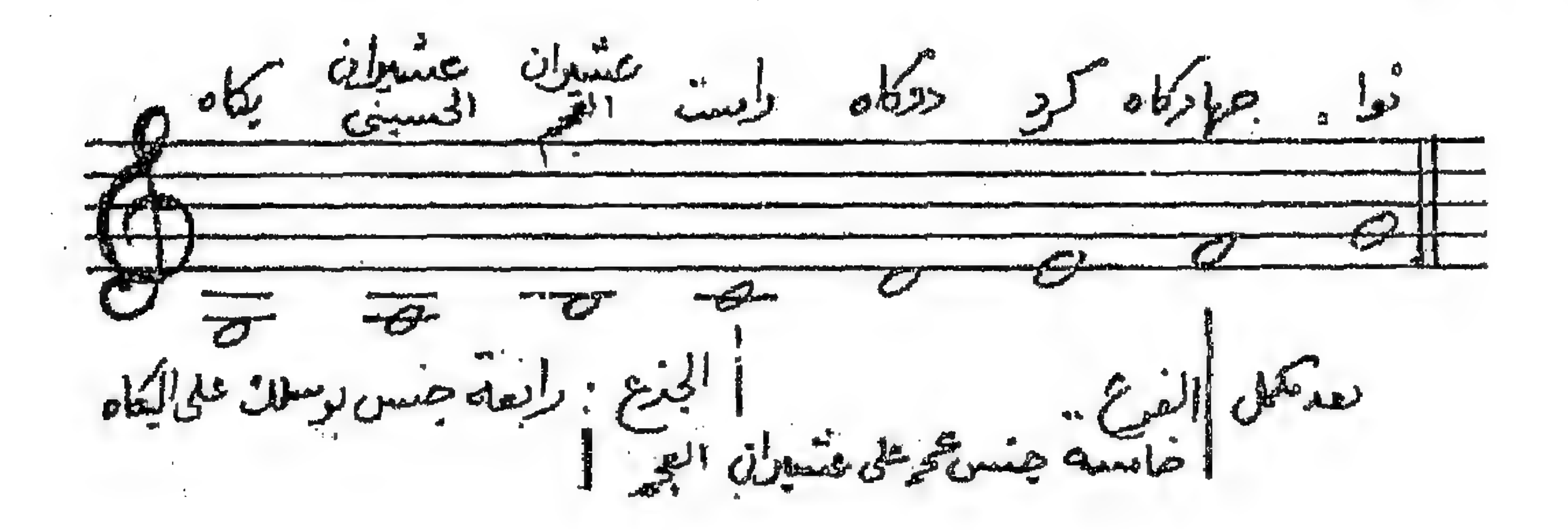
من فصيلة الراست



تظهر شخصية هذه النغمة بالدخول فى عربة الحجاز والجهاركاه والعمل بجنس الراست على النوا أى بجواب الجذع وعند النزول يعمل بجنس البياتى على درجة الدوكاه .

فرحفزا

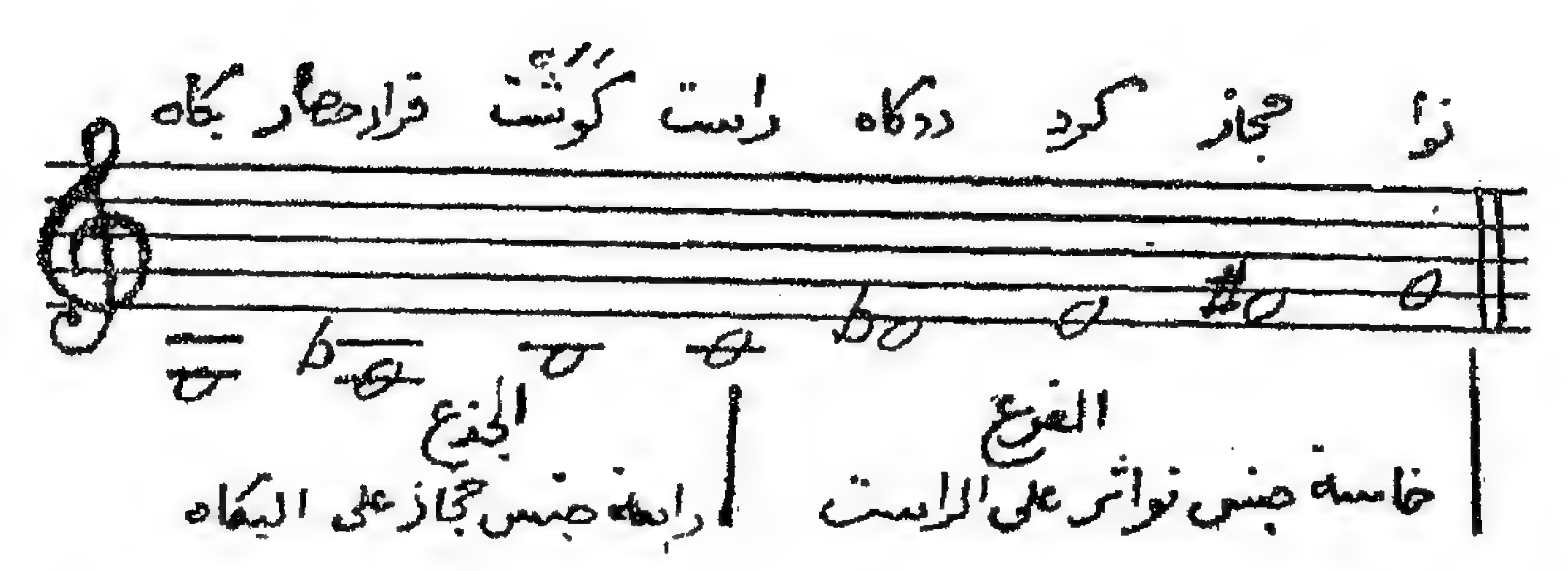
من فصيلة البوسلك



تظهر شخصية هذه النغمة بالبدء بجنس الجهاركاه دخولا من درجة النوا بجواب الجذع وبالعمل بجنس العجم على درجة العجم أى بجواب الفرع .

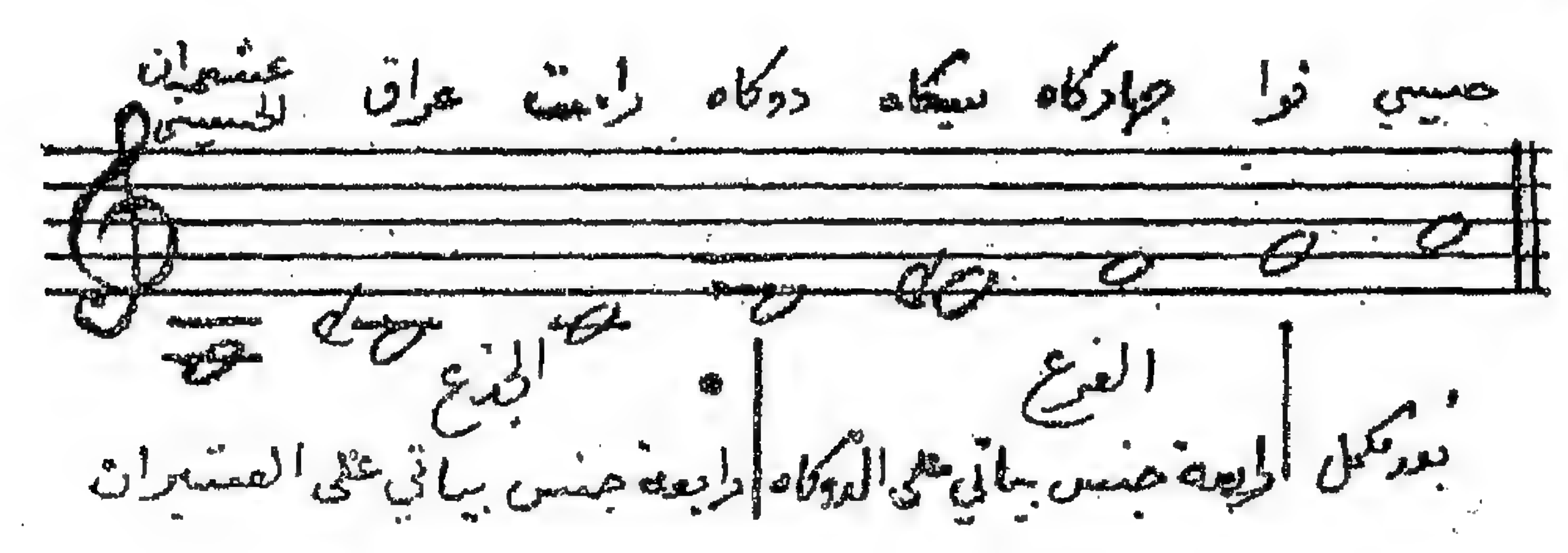
شت عربان

من فصيلة الحجاز



يبدأ العمل بجنس الحجاز على درجة النوا أي بجواب الجذع مع امكان استعمال عربة الحجاز كتظهير للنوا .

حسيني عشيران من فصيلة البياتي



يبدأ العمل بجنس البياتي على الحسيني أي بجواب الجذع .

إذا عمل بجنس البوسلك على درجة الدوكاه سميت النغمة بوسلك عشيران

وإذا عمل بجنس الجهاركاه أو الحجاز على نفس الدرجة سميت النغمة نهفت

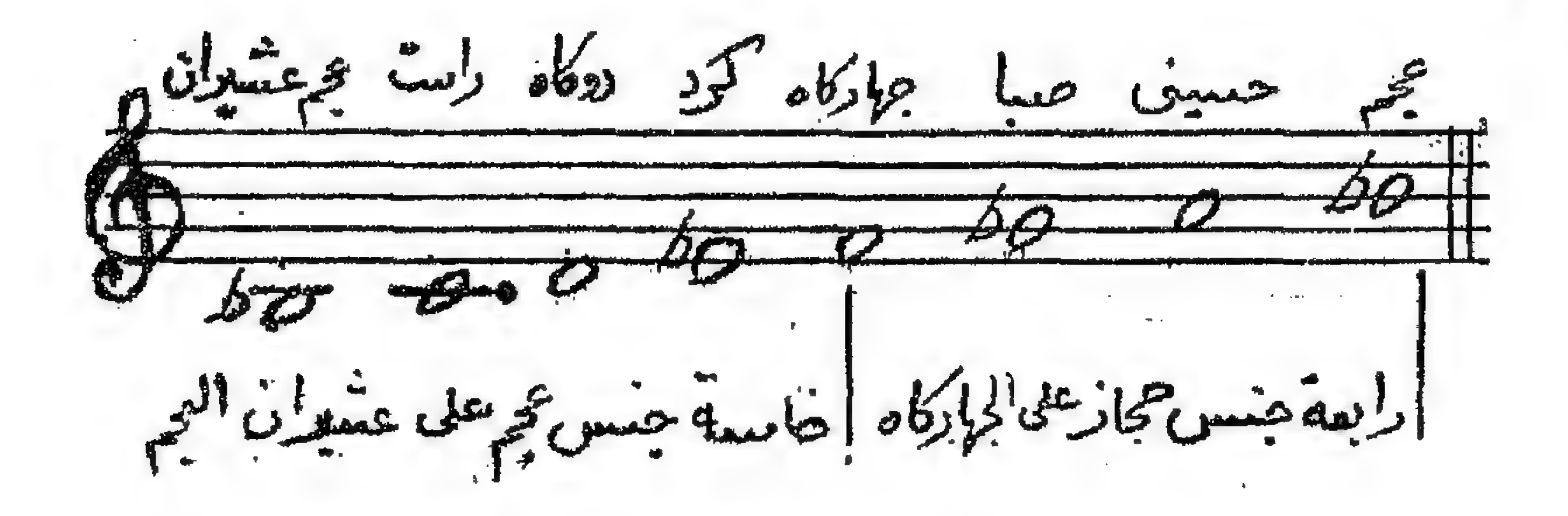
عجم عشيران من فصيلة العجم

عجم حسيني نوا جهاركاه كرد دوكاه راست عجم عشيران

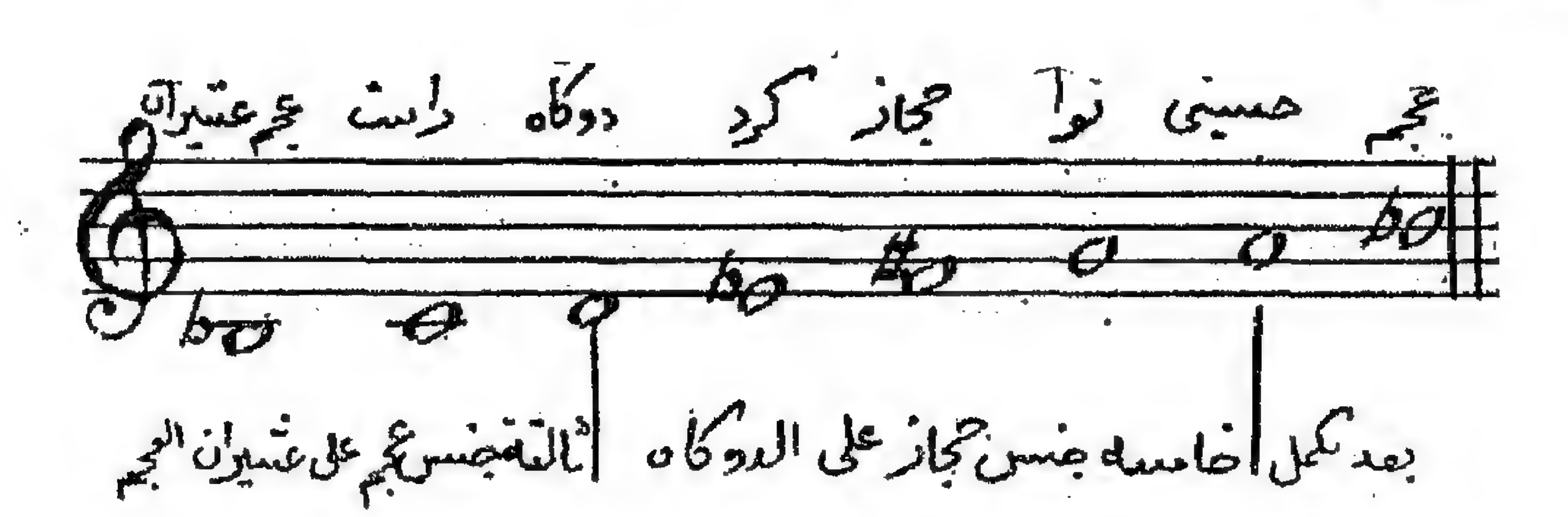
رابعة جنس جهاركاه على الجهاركاه | خامسة جنس عجم على عشيران العجم

تطابق هذه النغمة سلم سي بيمول ماجير

شوق أفزا بمعنى مزيد الشوق   من فصيلة العجم



طرز جديد   من فصيلة العجم



ويجوز أيضا العمل بجنس النيشابورك أي جنس الراست مصور على الدوكاه .

عراق   من فصيلة العراق

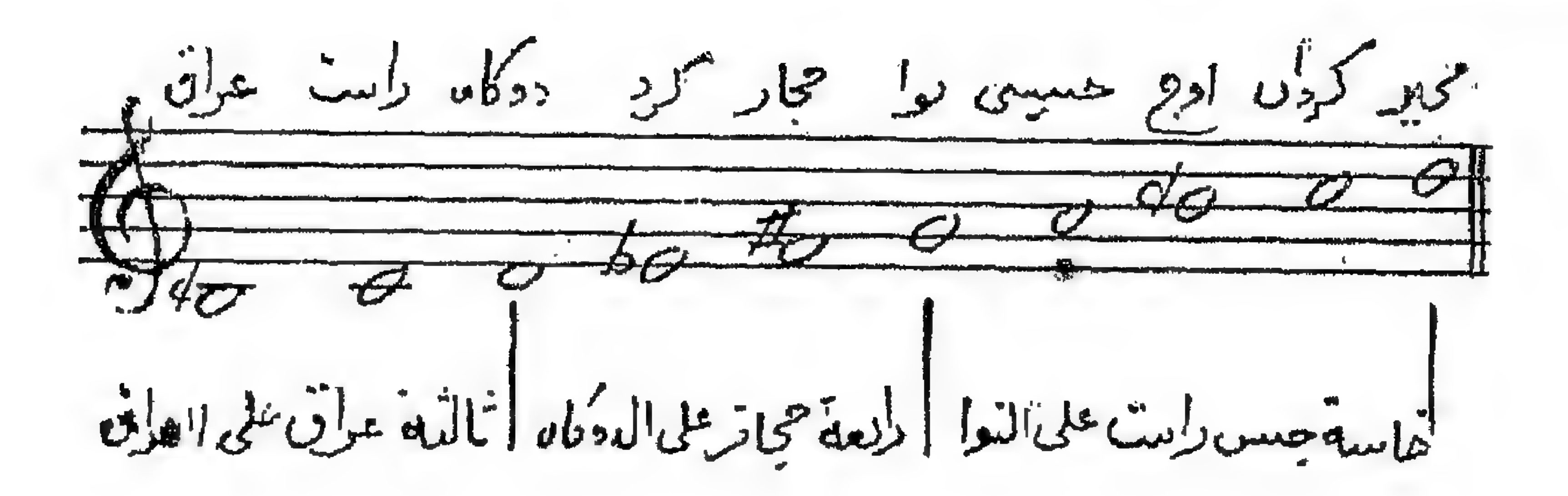
محير كردان اوج حسيني نوا جهاركاه سيكاه دوكاه راست عراق

خامسة جنس راست على النوا | رابعة بياتي على الدوكاه | ثالثة عراق على العراق

إذا بدىء بالعمل بجنس الراست على درجة النوا مع الاستمرار فى الصعود سميت النغمة أوج أو أوج عراق .

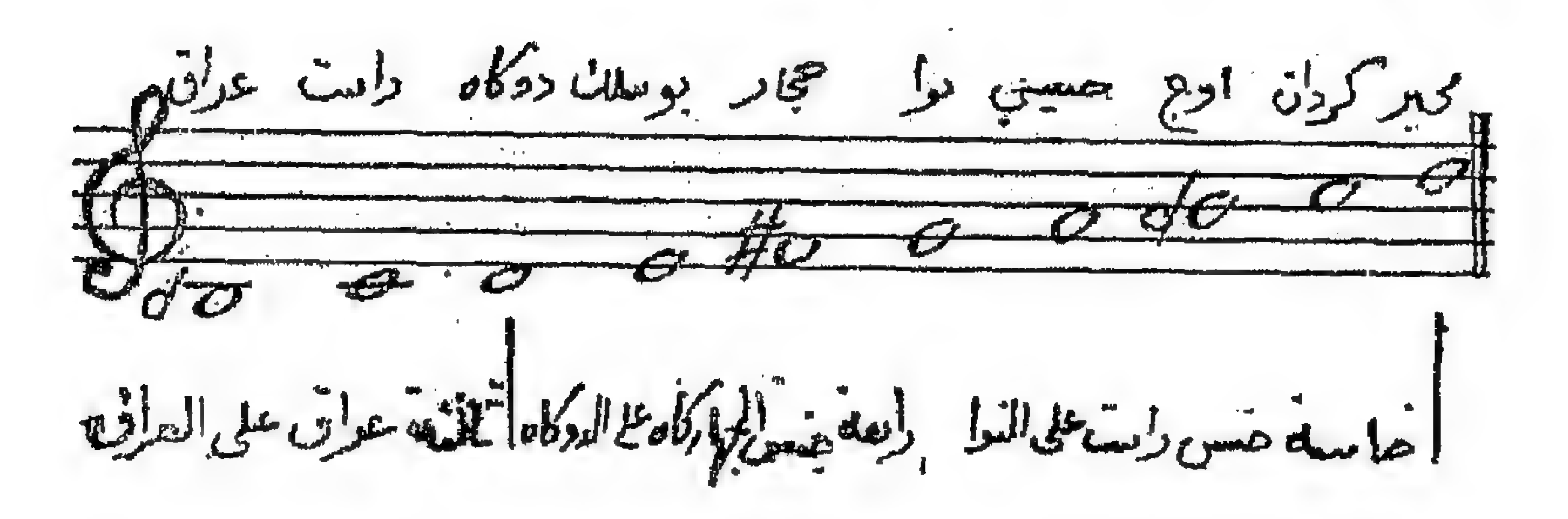
راحة الارواح

من فصيلة العراق



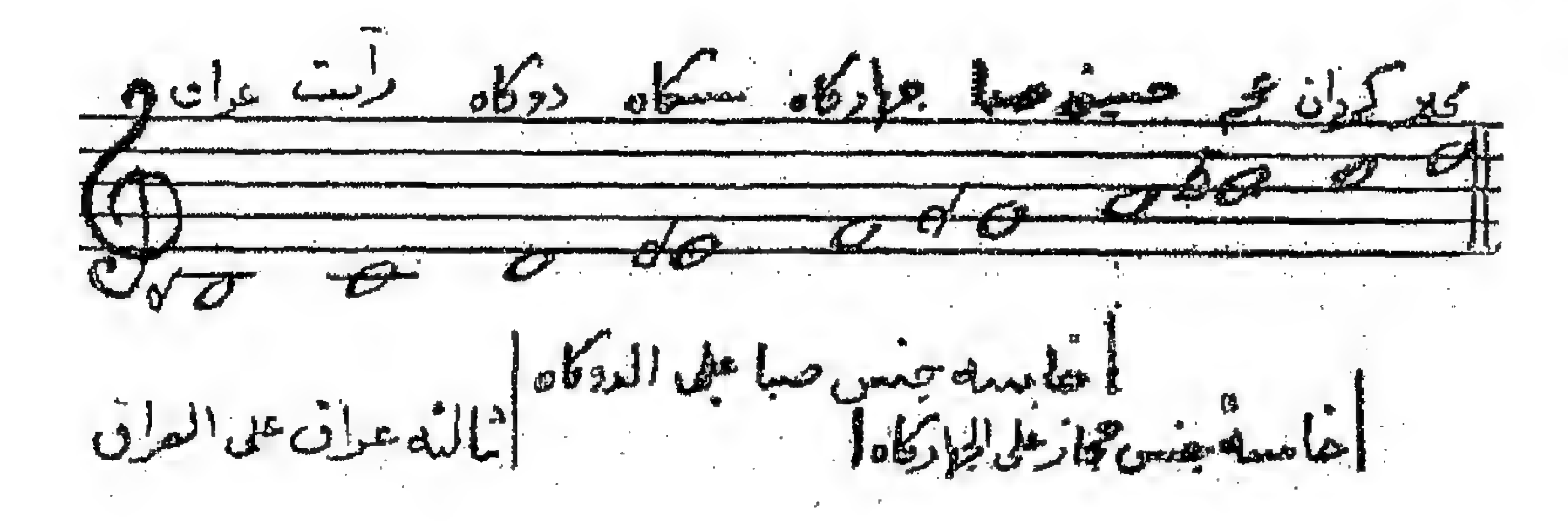
فرحناك

بمعنى الفرح من فصيلة العراق



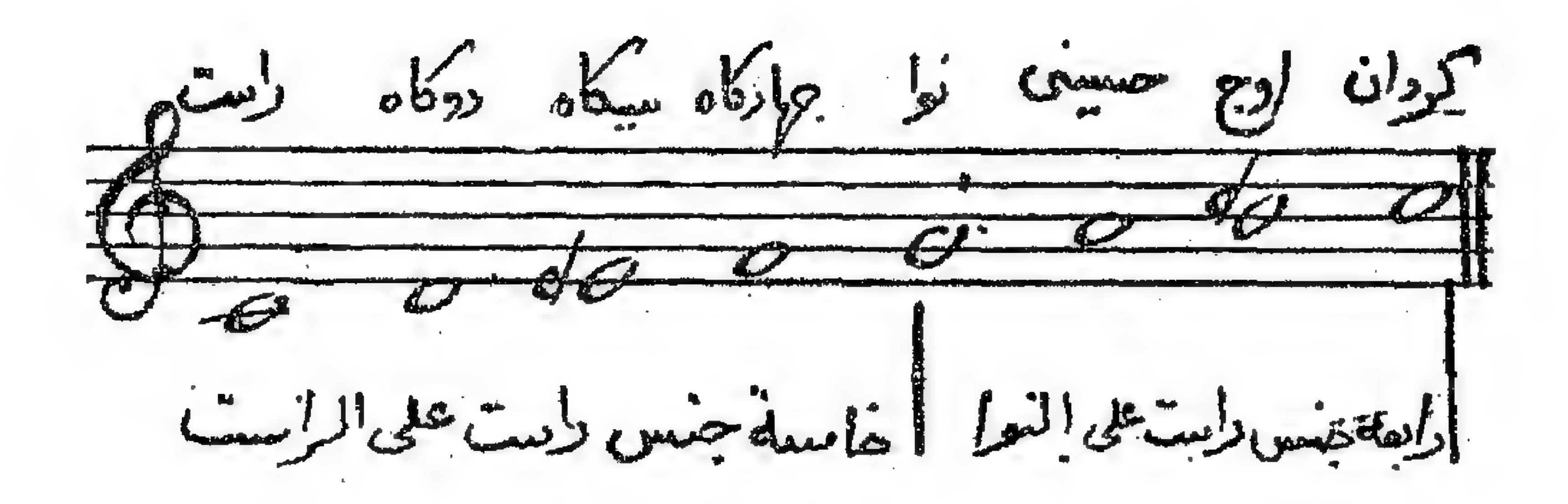
بسته نكار

بمعنى رابط المحبوب من فصيلة العراق



راست

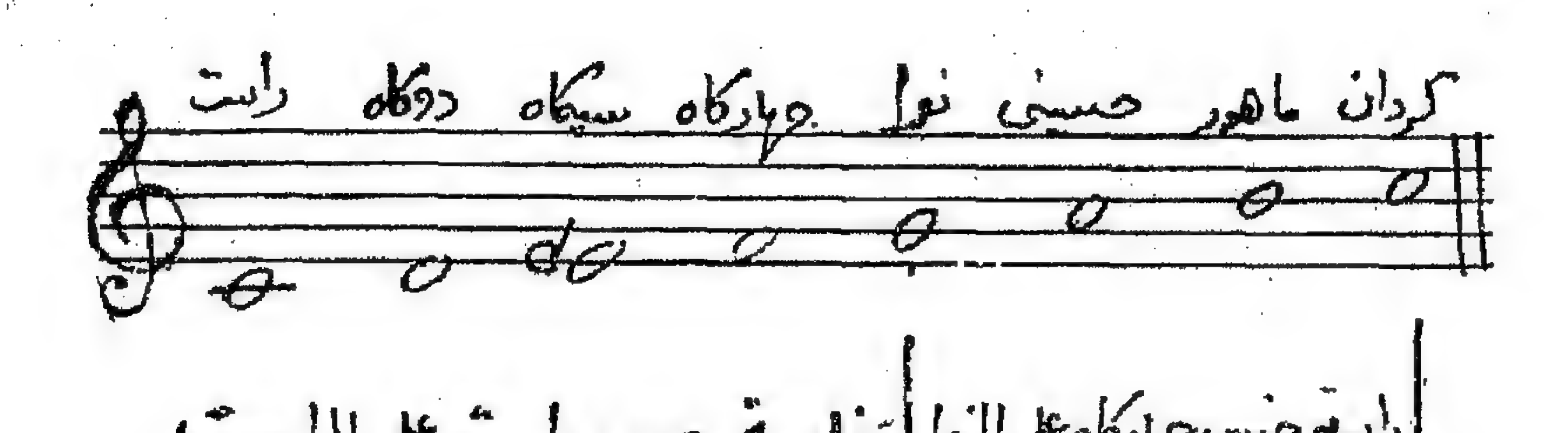
من فصيلة الراست



إذا عمل بجنس الراست على درجتي النوا والكردان سميت النغمة كردانه

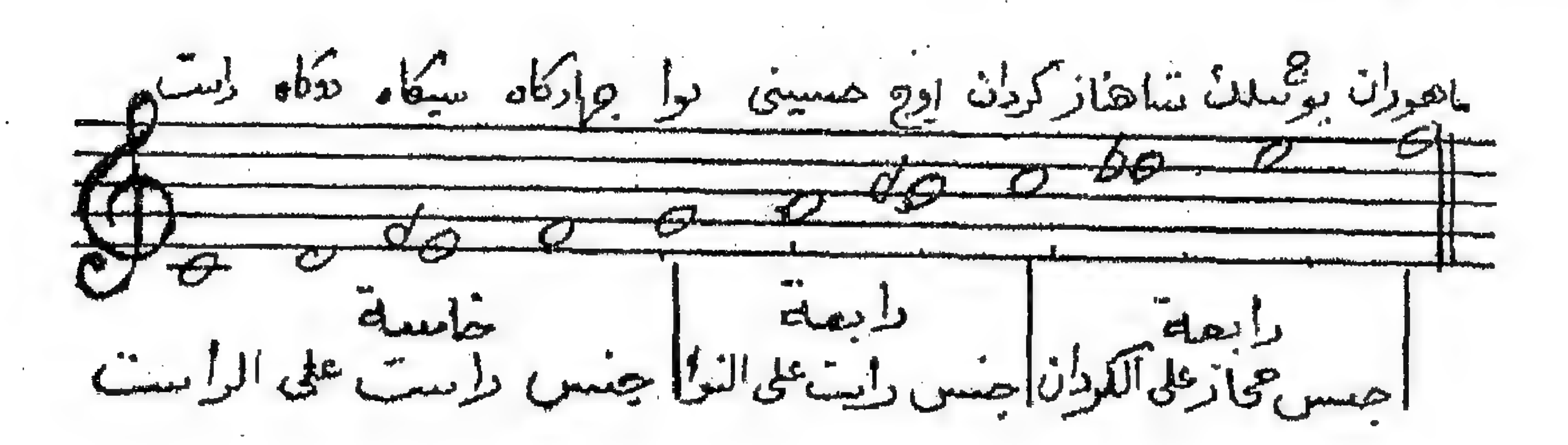
إذا استعملت درجة السيكاه تارة ودرجة الكرد تارة أخرى سميت النغمة سازكار

ماهور أي الهلال من فصيلة الراست

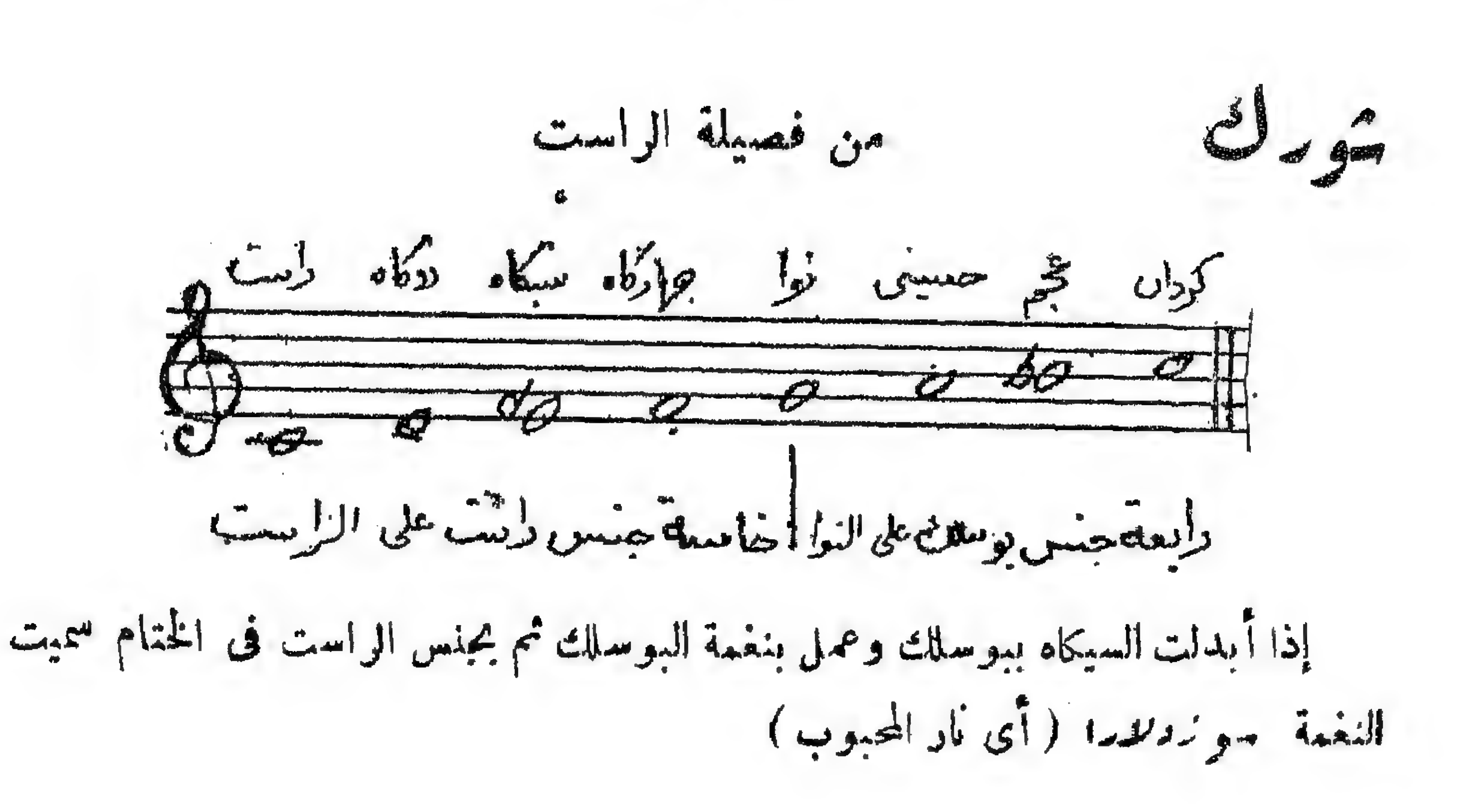


تظهر شخصية هذه النغمة بالدخول من درجة الماهور والعمل بجنس الراست على الكردان وعند النزول تبدل درجة السيكاه بدرجة البوسلك .

دلنشين من فصيلة الراست

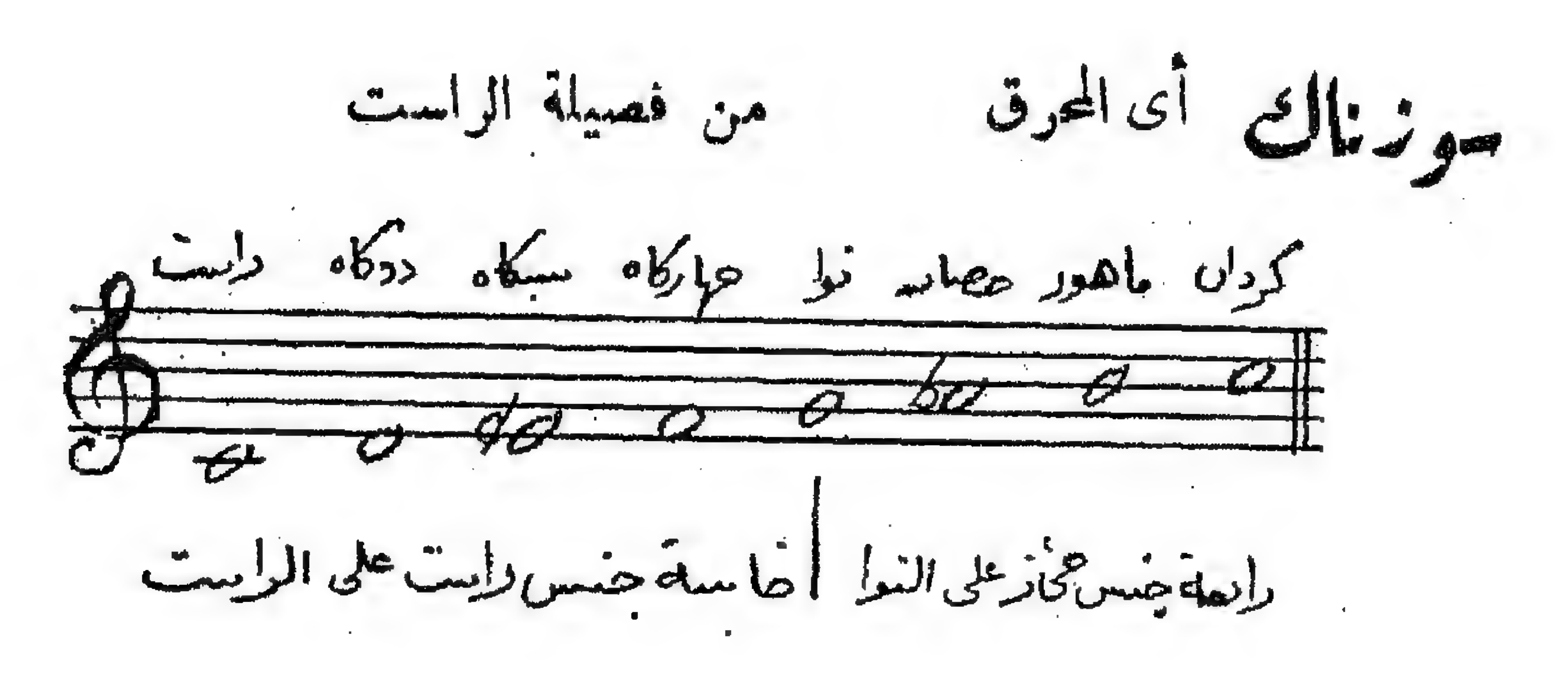


شورك من فصيلة الراست

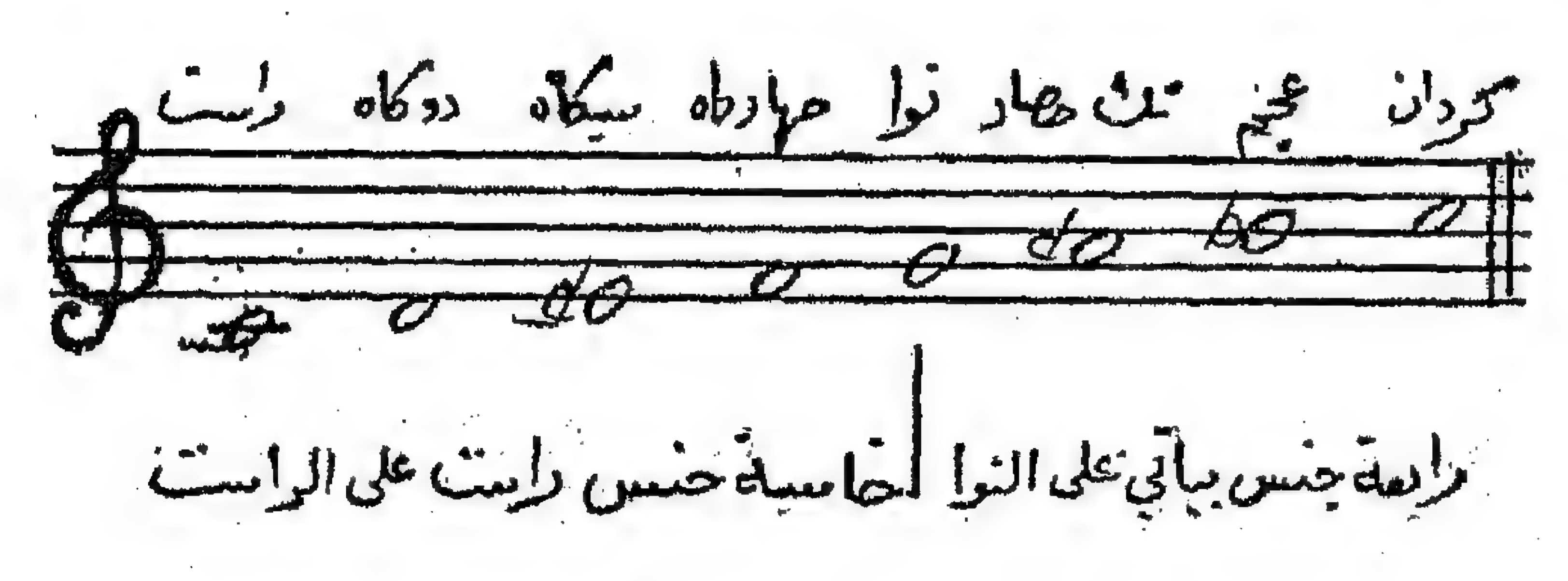


إذا أبدلت السيكاه ببوسلك وعمل بنغمة البوسلك ثم بجنس الراست فى الختام سميت النغمة سوزدلارا (أى نار المحبوب)

سوزناك أى المحرق من فصيلة الراست



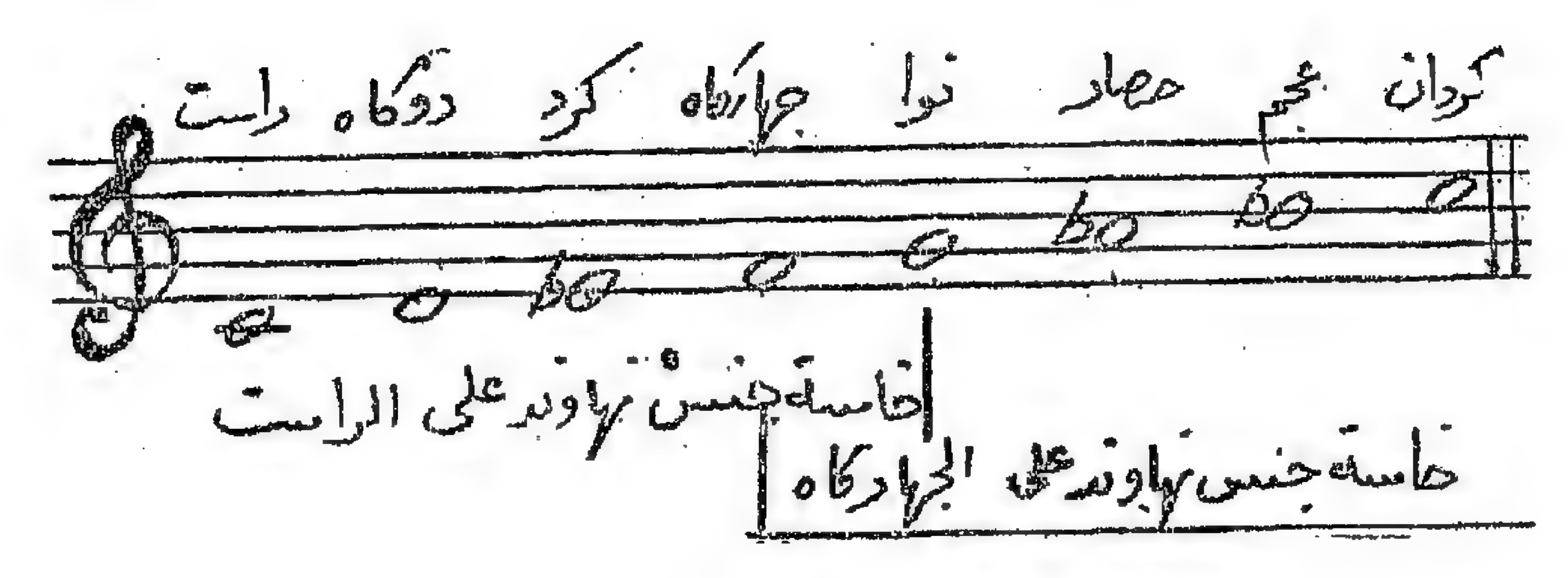
نيرز راست من فصيلة الراست



هذه النغمة مصورة على اليكاه تسمى مجلسى أفروز

نهاوند

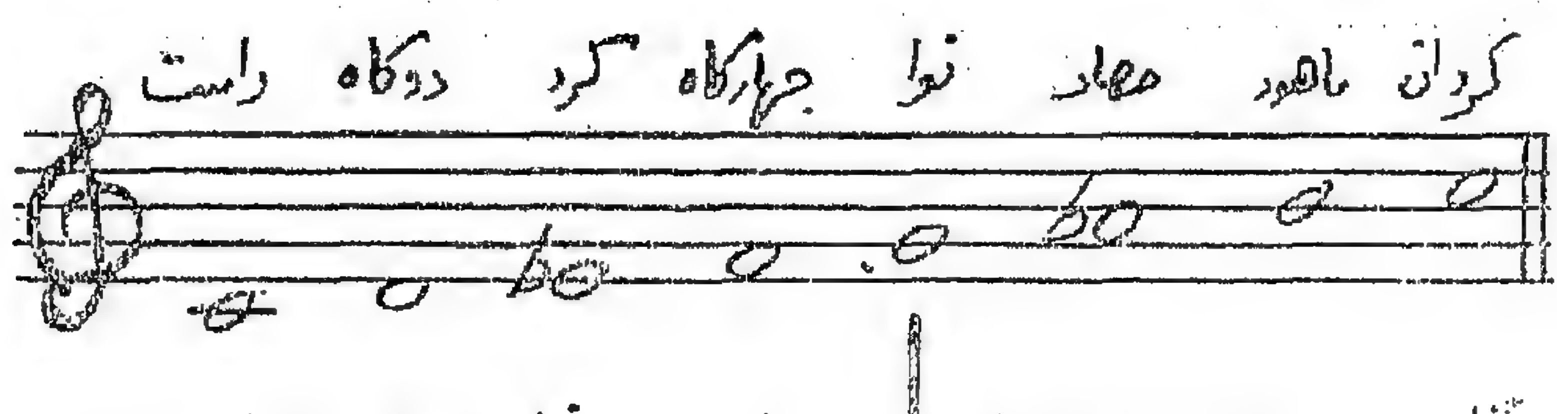
من فصيلة النهاوند



تطابق هذه النغمة مقام دو مينير الالحنى التنازلى .

نهاوند الكبير

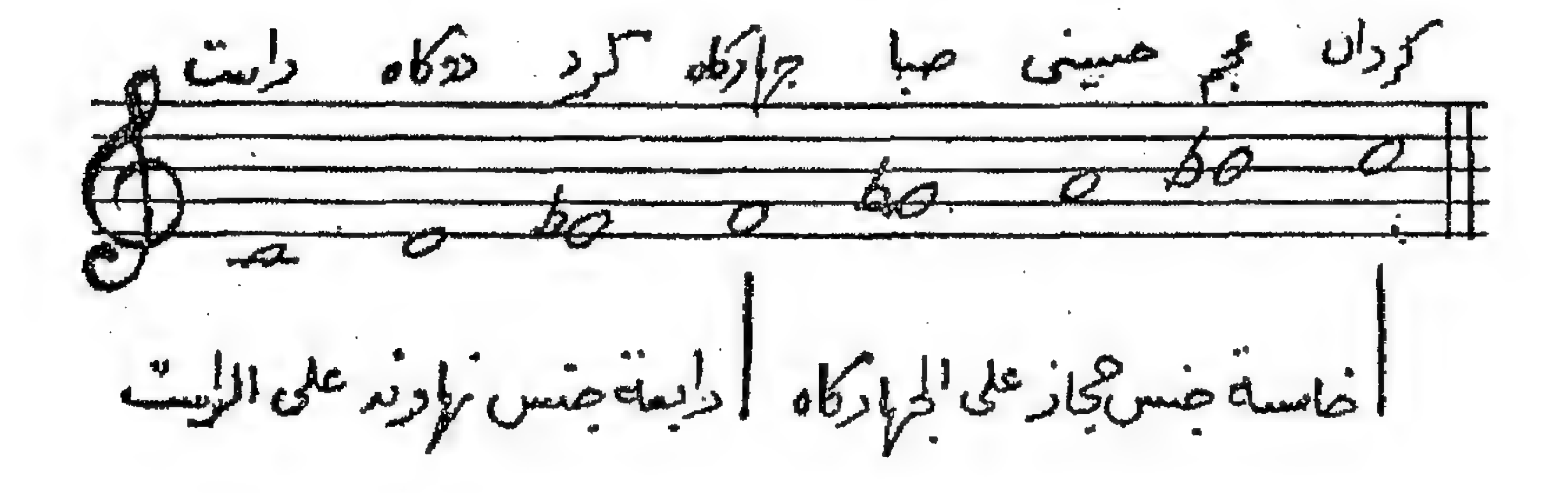
من فصيلة النهاوند



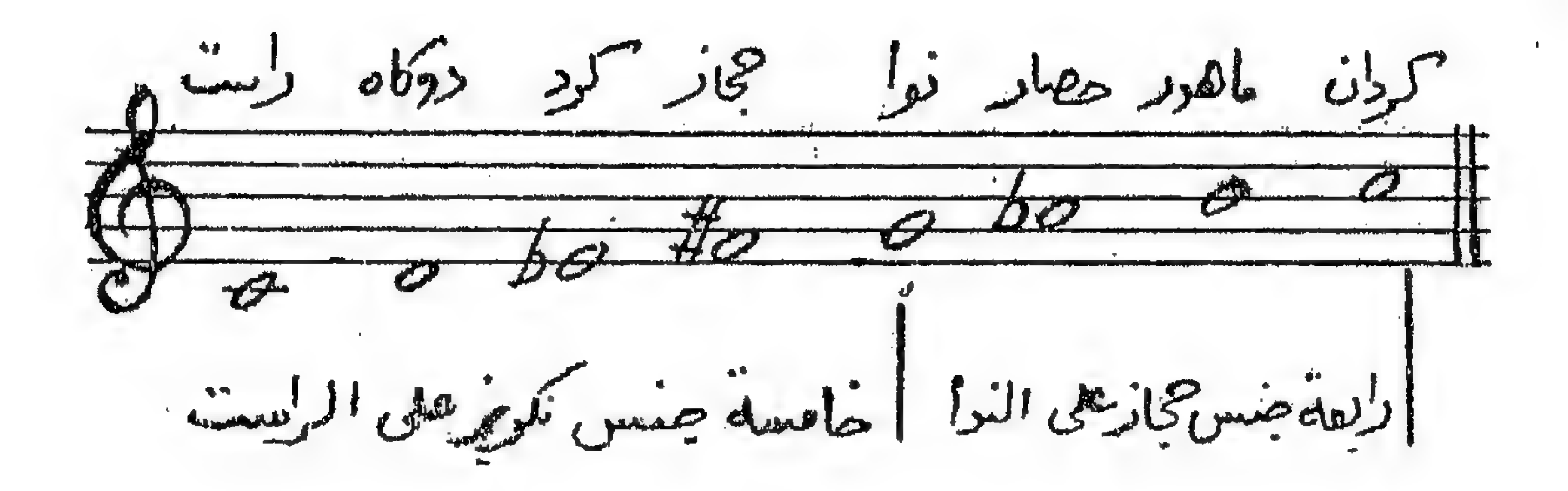
تطابق هذه النغمة مقام دو مينير هارمونيك .

نهاوند مرصع أو سنبلة نهاوند

من فصيلة النهاوند



نوأثر من فصيلة النكريز

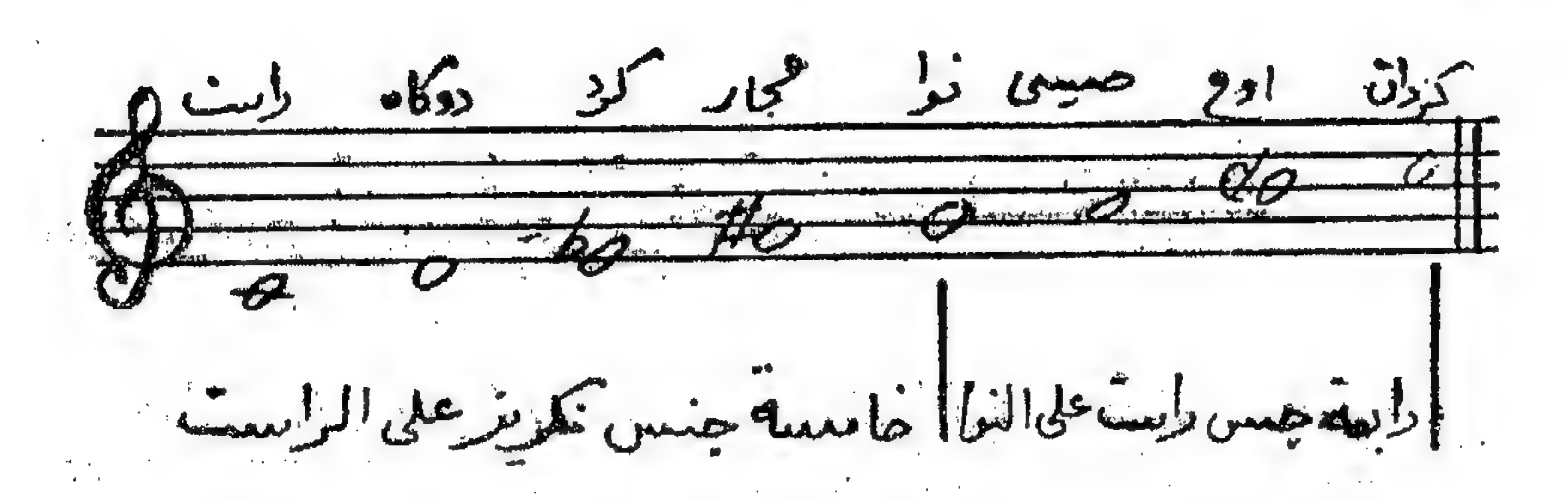


نكريز من فصيلة النكريز

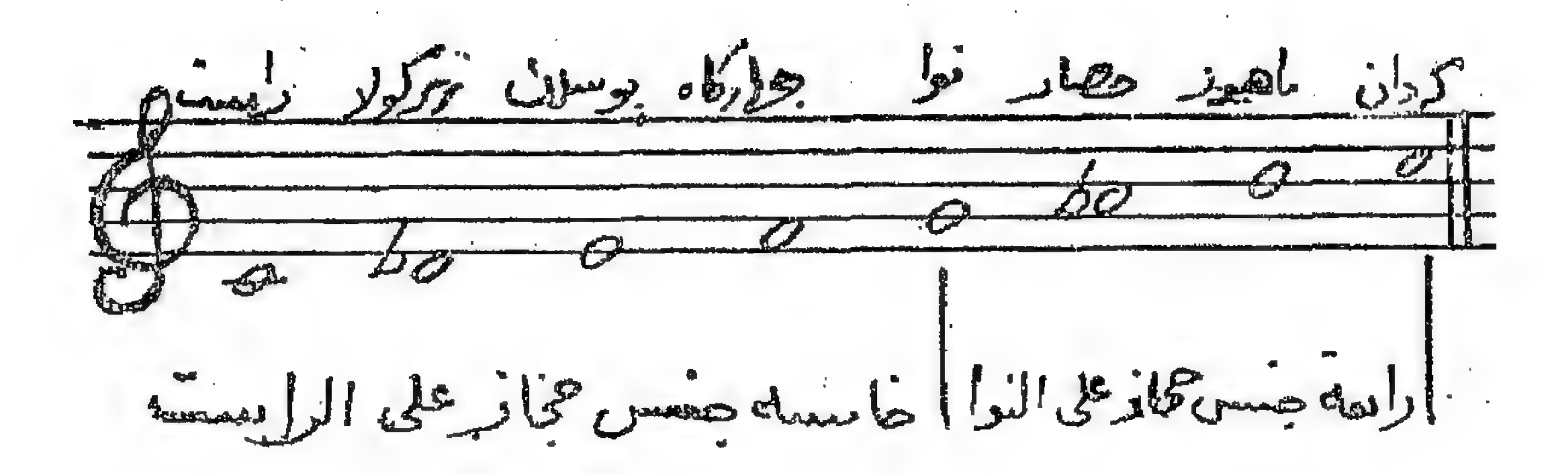
كردان عجم حسيني نوا حجاز كرد دوكاه راست

رابعة جنس بوسليك على النوا | خامسة جنس نكريز على الراست

بسنديده من فصيلة النكريز

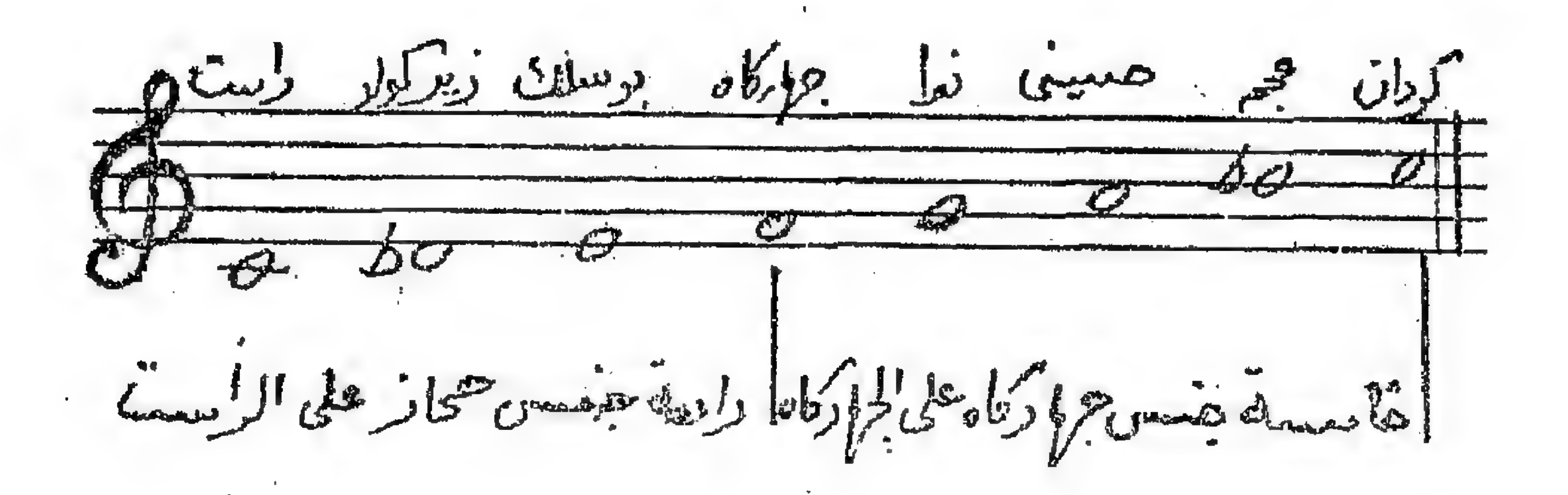


حجاز كار أى عمل الحجاز من فصيلة الحجاز

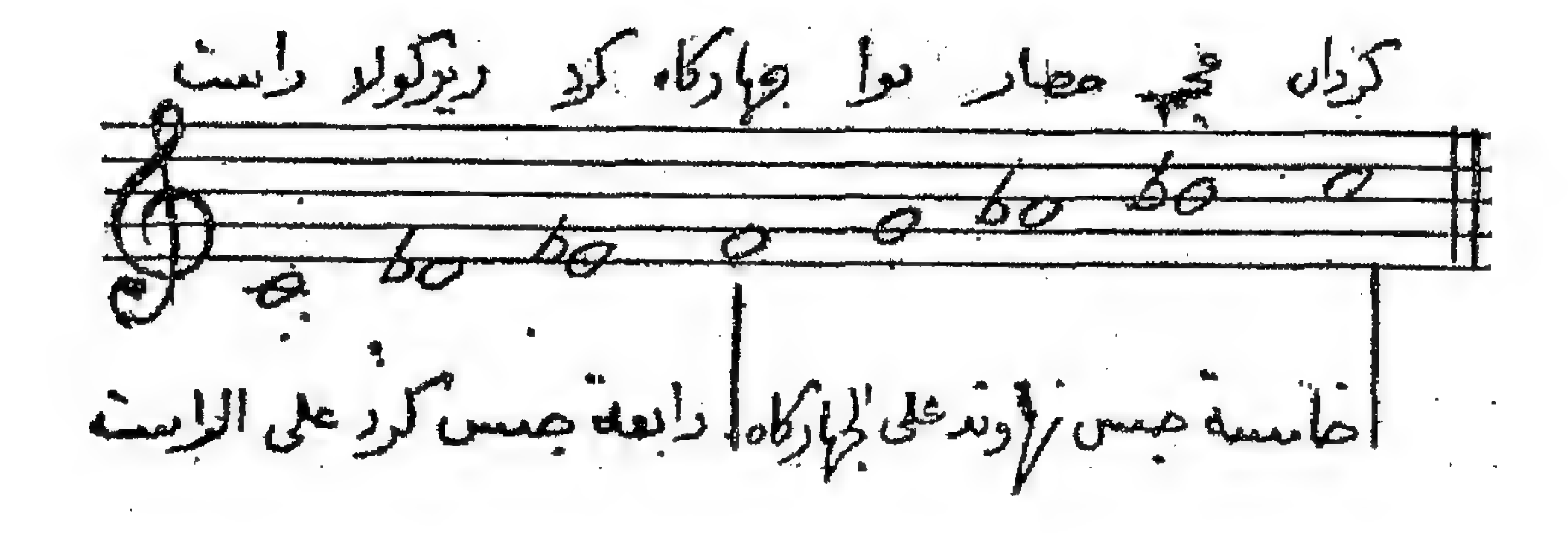


هذه النغمة مصورة على الدوكاه تسمى شاهناز وعلى العشيران تسمى سوزدل (أي محرق القلب) وعلى الجهاركاه تسمى جهاركاه تركي

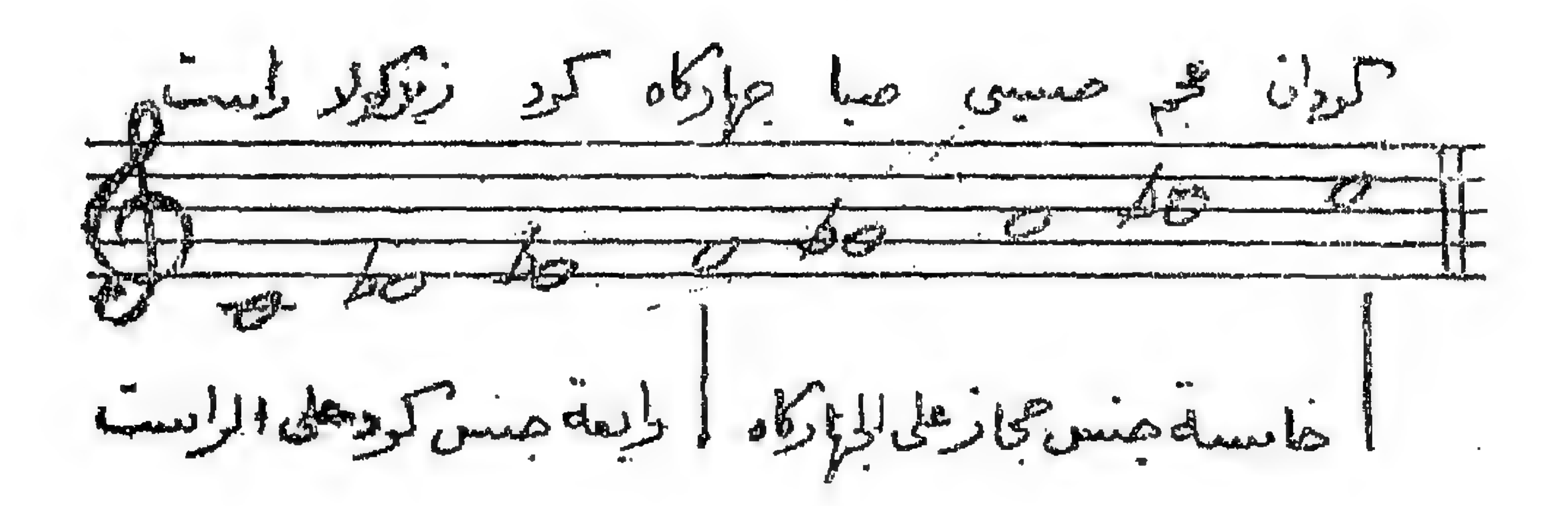
زنكلاه من فصيلة الحجاز



كرديلي حجازكار من فصيلة الكردى

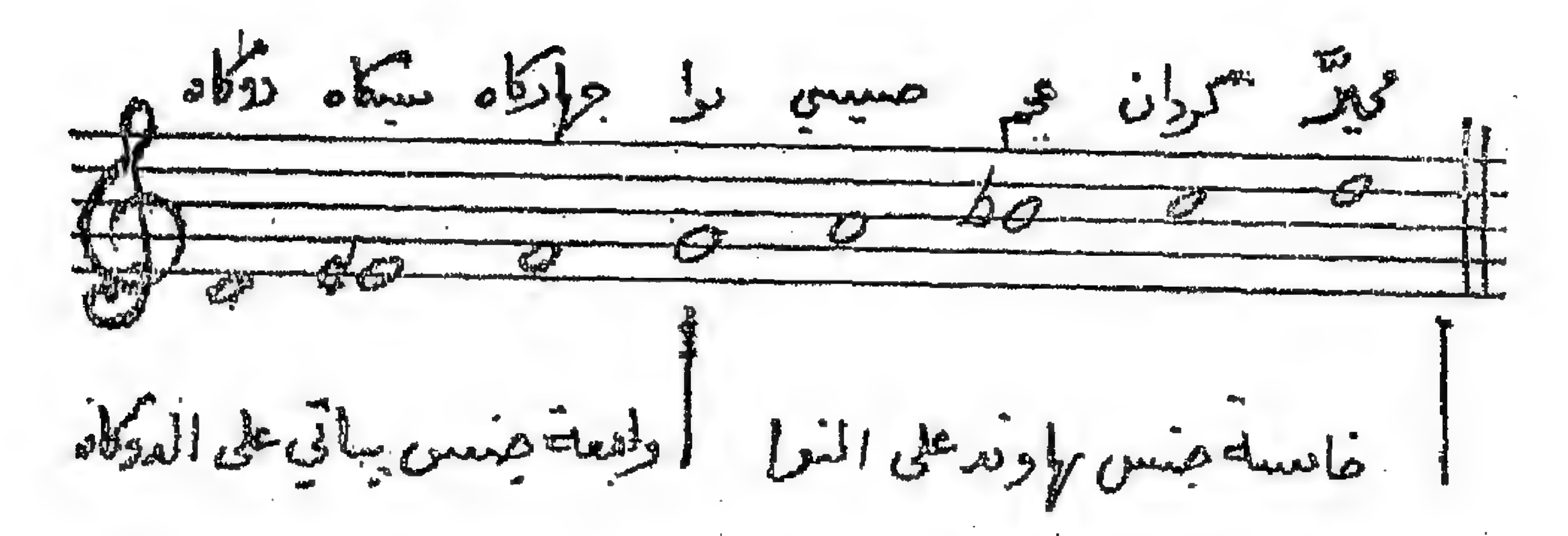


طرز نوين من فصيلة الكردى



بياتي

من فصيلة البياتي

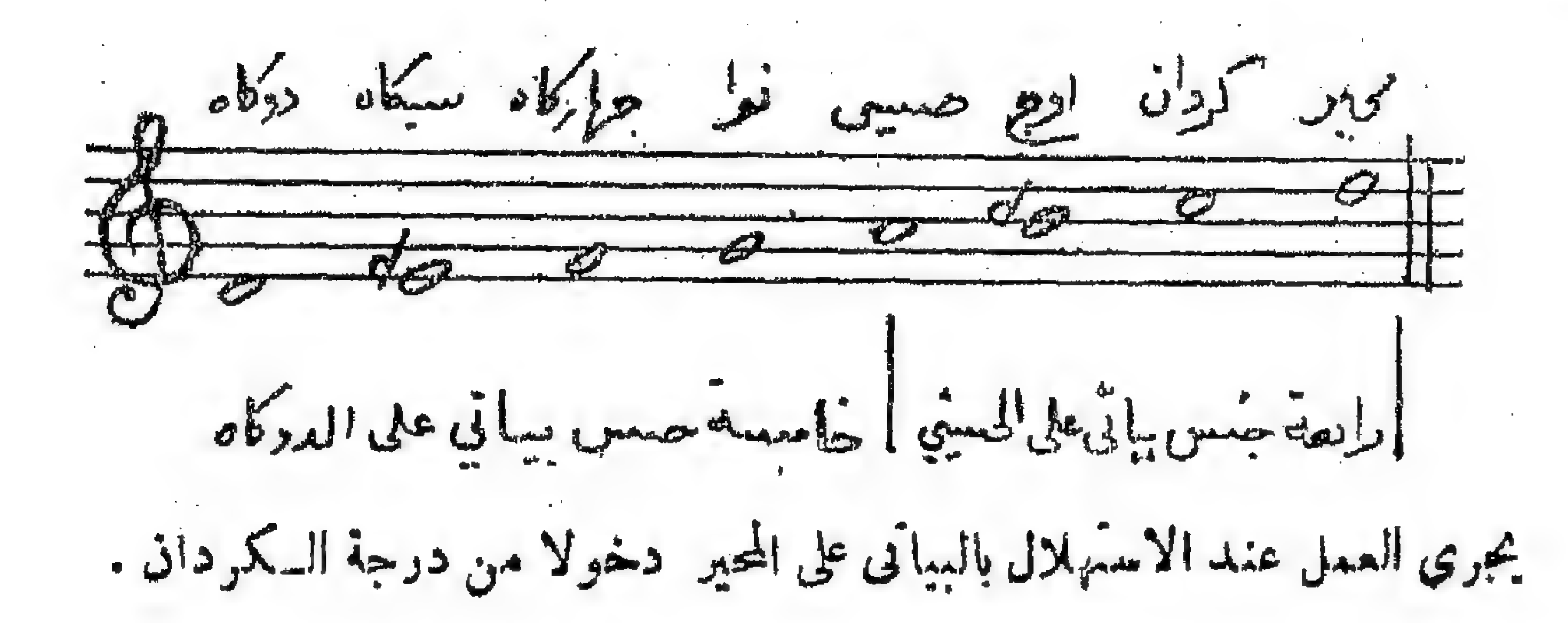


إذا عمل بنغمة العجم المعاق (أي نغمة العجم المؤسسة على درجة الجهاركاه من غير تعدي درجة العجم) وبنغمة الكرد على المحير سميت النغمة **عجم مرصع**

وإذا كان الاستهلال بجنس الراست على الدوكاه (نيشا بورك) وكان الختام بجنس البوسليك على النوا ثم بجنس البياتي على الدوكاه مع مداعبة الراست سميت النغمة **اصفهان**

محير

من فصيلة البياتي

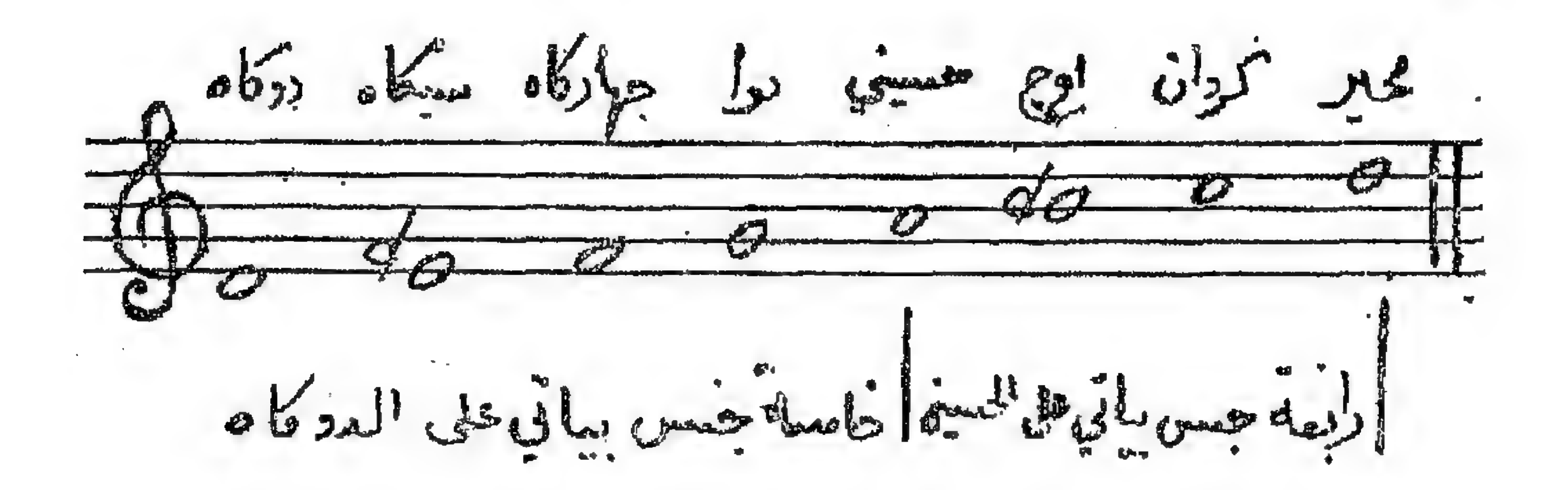


يجري العمل عند الاستهلال بالبياتي على المحير دخولا من درجة الكردان .

إذا ظهر جنس الراست على النوا واستعمل بكثرة سميت النغمة طاهر

حسينى

من فصيلة البياتى



تظهر شخصية هذه النغمة باستعمال البياتى على درجة الحسينى . وفى الهبوط يستبدل درجة الأوج بالعجم .

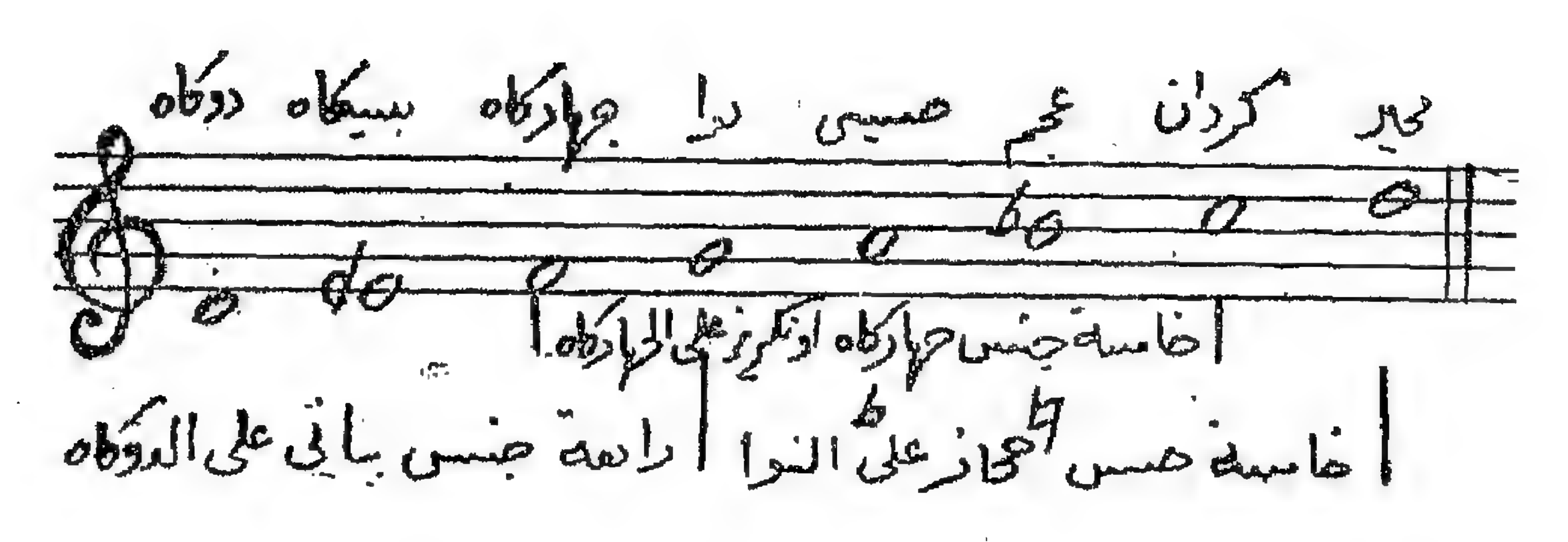
حسينى كامنزار

من فصيلة البياتى

درجات هذه النغمة وأبعادها الصوتية هى نفس درجات وأبعاد نغمة الحسينى المبينة بعاليه وتظهر شخصيتها بالعمل بجنس الحسينى على درجة الحسينى وجنس الحجاز على درجة النوا وذلك بالبدء من درجة الأوج إلى الكردان ثم المحير للعمل فى دائرة نغمة البياتى على الحسيني ثم الصعود إلى جنس بياتى على المحير ، وعند النزول يعمل بجنس البوسليك ثم بجنس الحجاز على النوا .

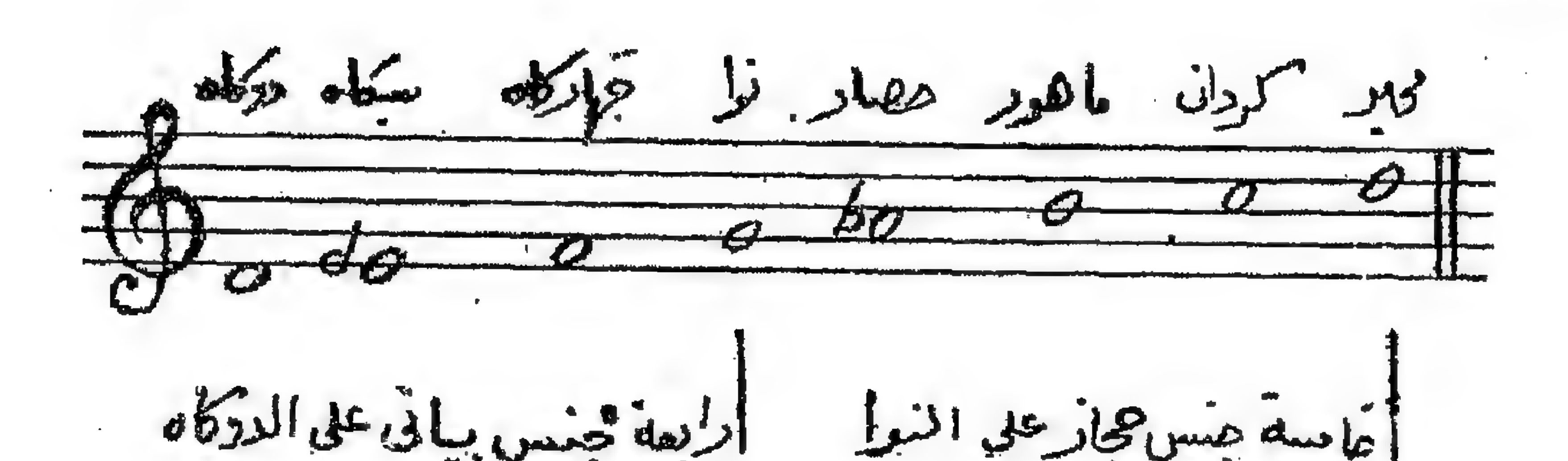
عرضبار

من فصيلة البياتى

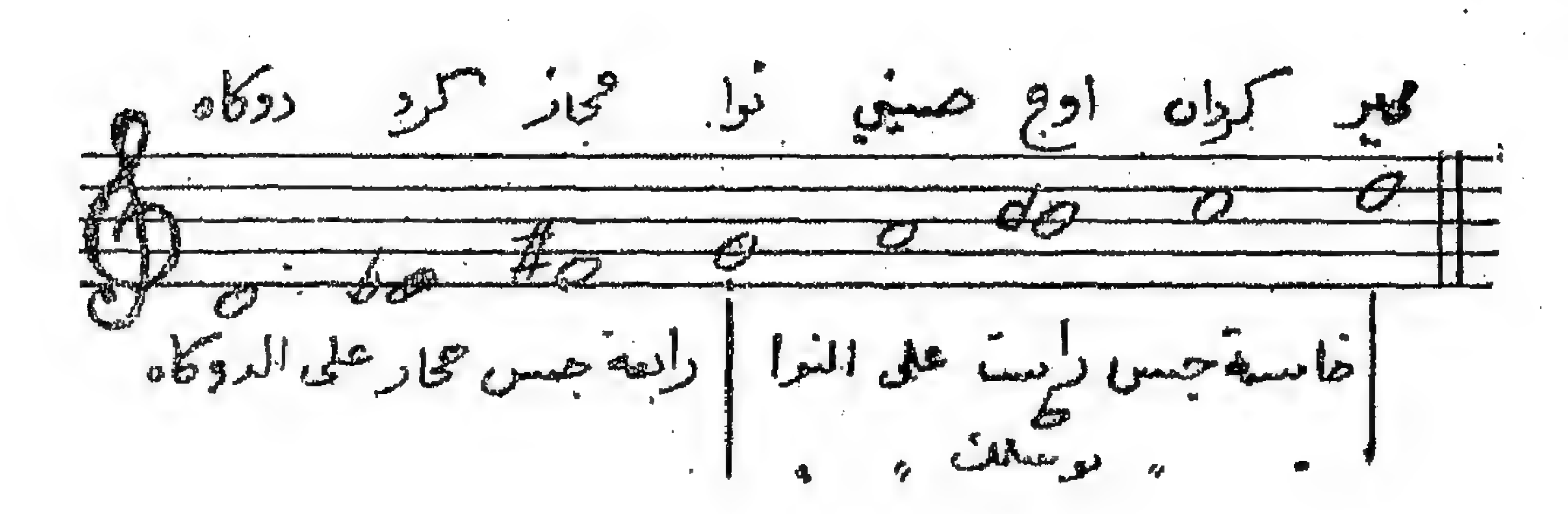


نغمة مركبة تقوم شخصيتها على اظهار نغمة العجم ونغمة الجهاركاه .

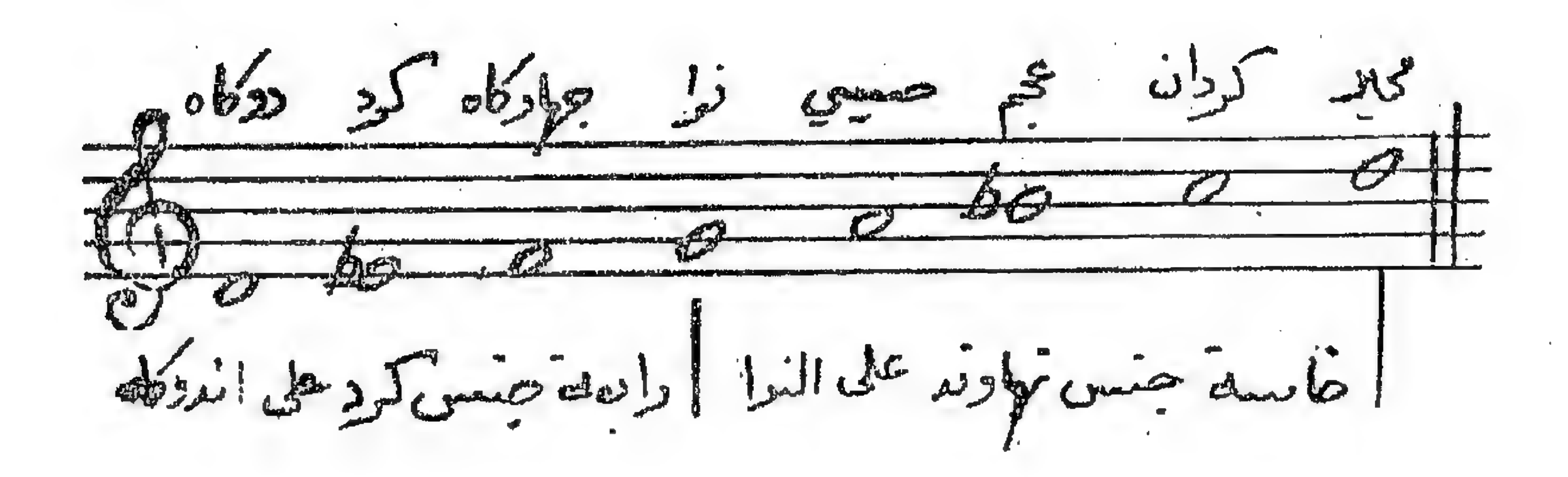
قرجغار - شورى   من فصيلة البياتي



حجاز   من فصيلة الحجاز

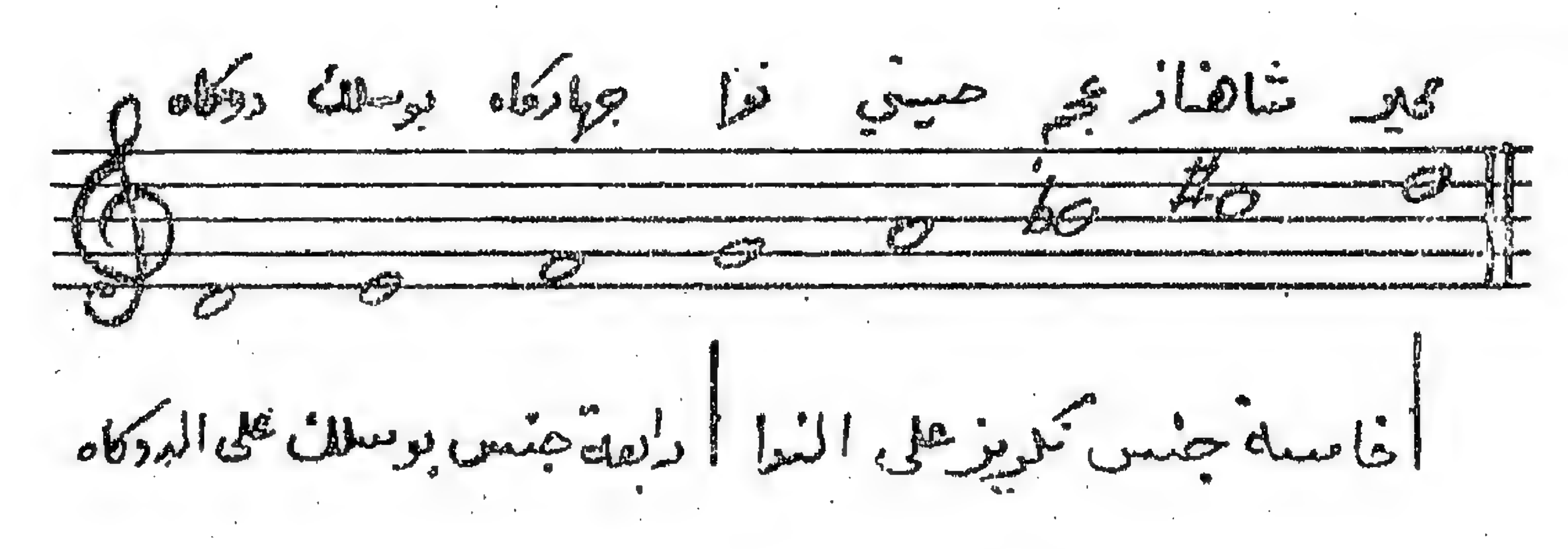


كردى   من فصيلة الكردى



بوسلك

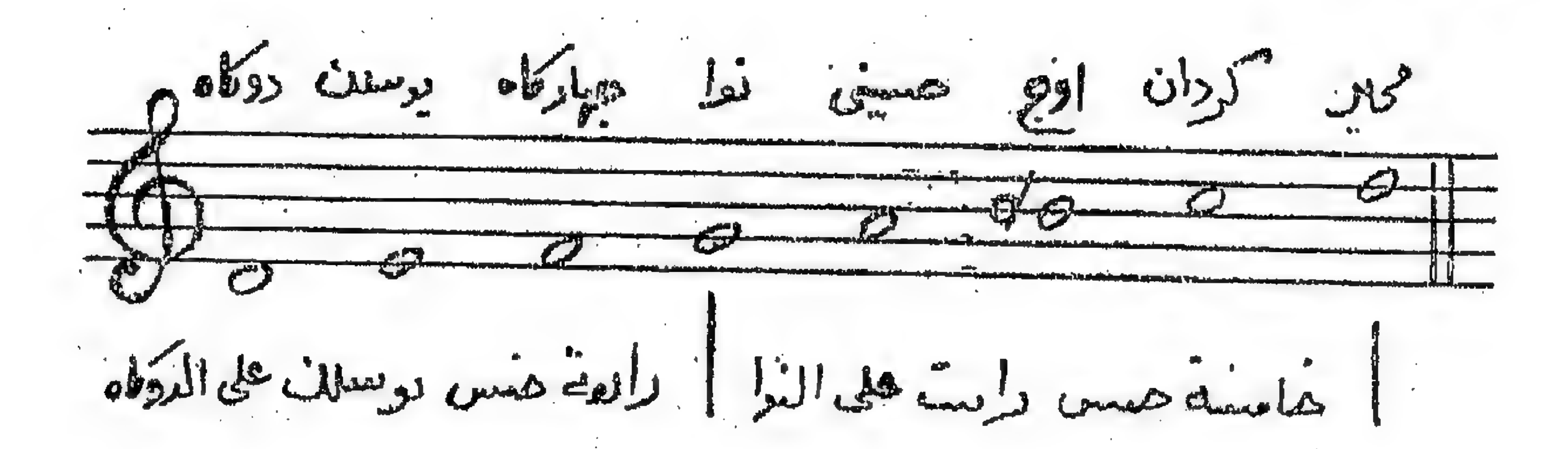
من فصيلة البوسلك



تداعب الزيركوله قبل الاستقرار .

عشاق مصرى

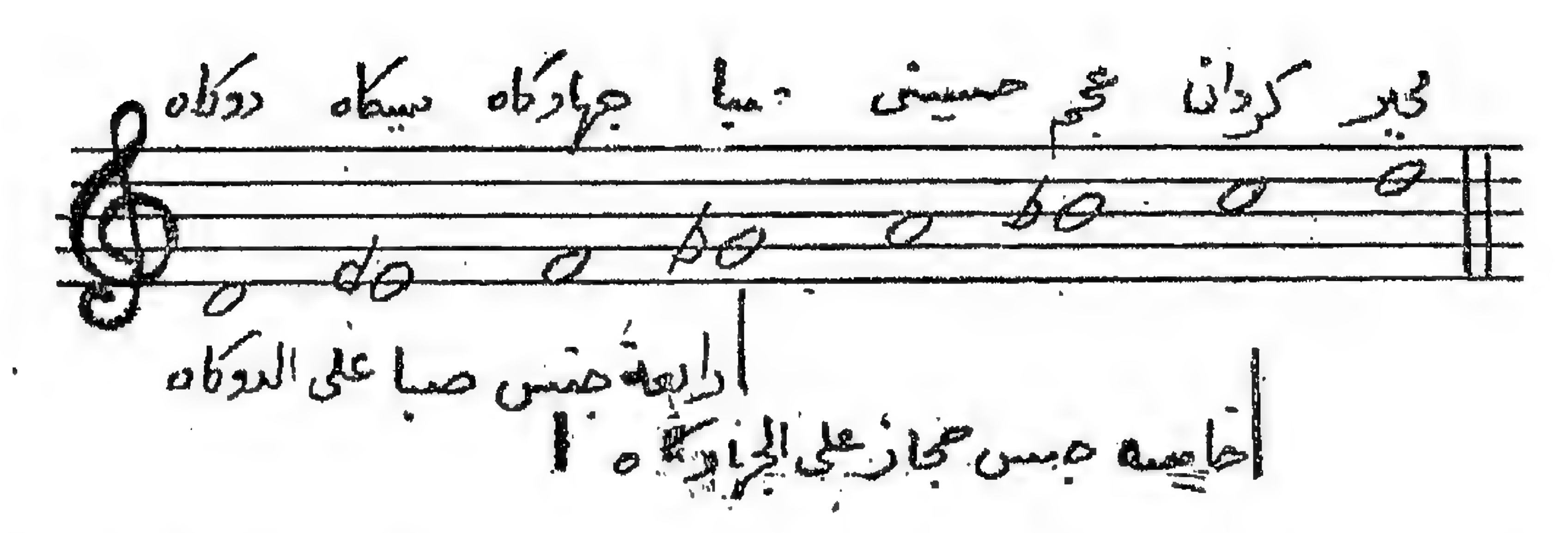
من فصيلة البوسلك



يداعب الراست قبل الاستقرار .

صبا

من فصيلة الصبا



يطرق جنس الحجاز باستعمال عربة الشاهناز بدلا من المحير فدرجتى جواب البوسلك والماهوران .

إذا استعملت عند الاستقرار عربة الكرد بدلا من السيكاه كانت النغمة صبا زمزمه .

صبا بوسلك

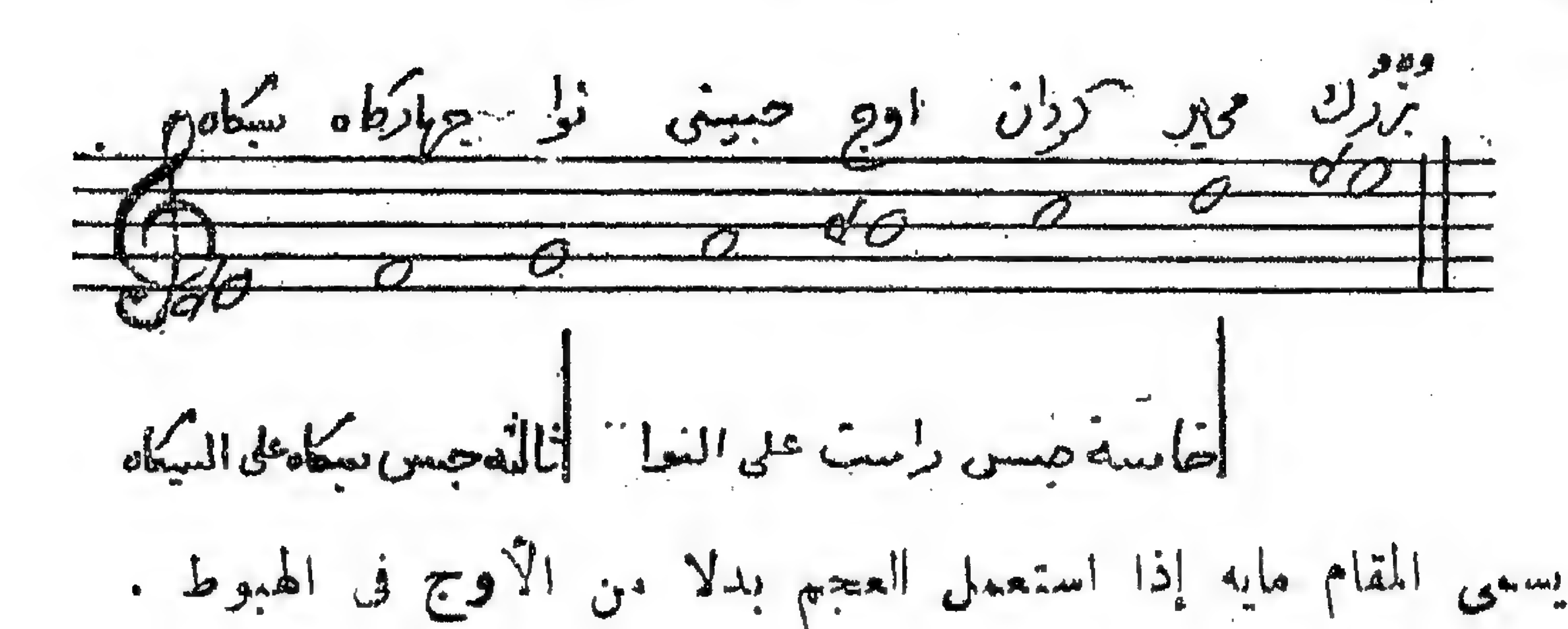
من فصيلة البوسلك

هو نفس مقام الصبا ولكن عند الختام يكون الاستقرار على الدوكاه بجنس البوسلك أى بابدال السيكاه ببوسلك .

وعلى هذا النحو تتركب نغمات أخرى كثيرة مثل بيانى بوسلك وحجاز بوسلك وشاهناز بوسلك الخ فيستهل فيها بالنغمة الأولى وتختم بجنس البوسلك على الدوكاه (أنظر فى هذا الصدد صحيفة ١٩٢) .

سيكاه

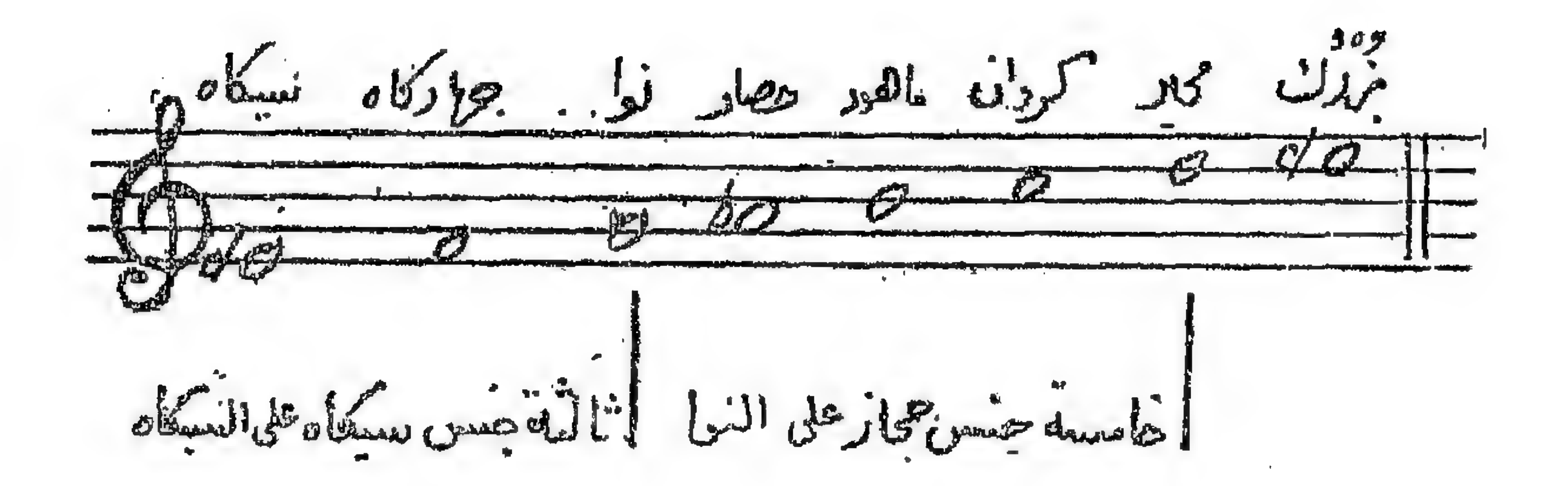
من فصيلة السيكاه



يسمى المقام مايه إذا استعمل العجم بدلا من الأوج فى الهبوط .

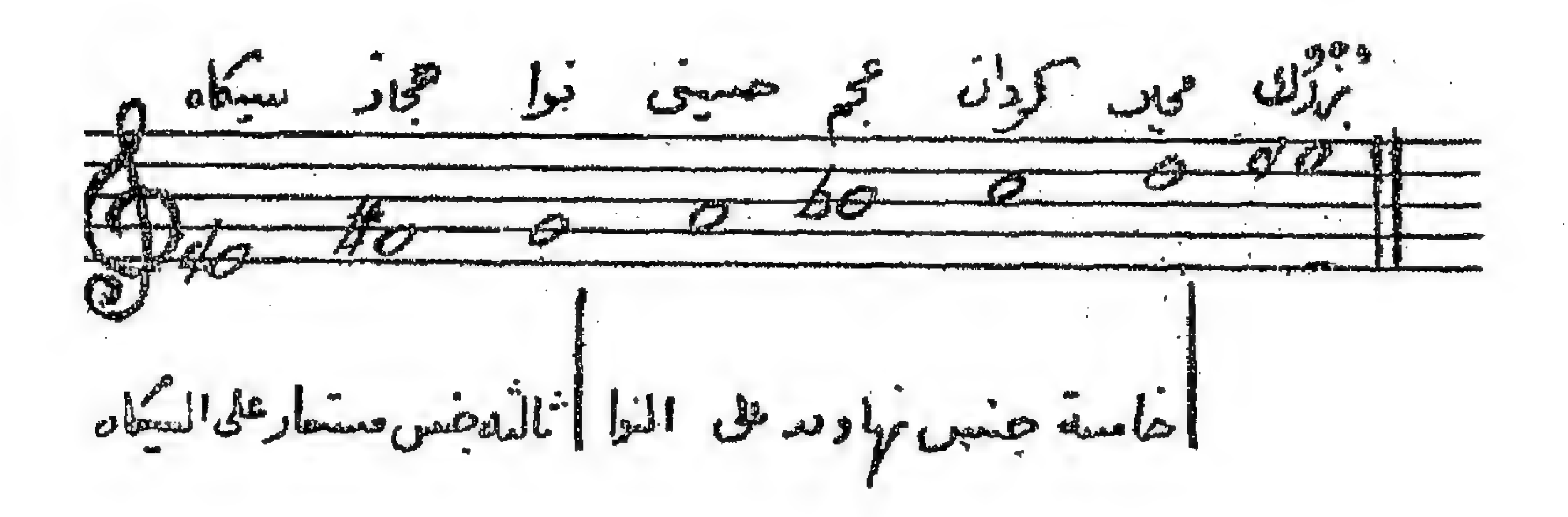
هزام

من فصيلة السيكاه



مستعار

من فصيلة المستعار



هذا هو تركيب مقام المستعار وتحليله كما وردا فى الكتاب الذى أصدره مؤتمر الموسيقى العربية فى سنة ١٩٣٢ وقد اختلفت آراء الموسيقيين فيه فيما يختص بدرجته الثانية . فمنهم من أخذ برأى المؤتمر واعتبرها عربة حجاز ومنهم من رأى العمل بمقام السيكاه والاقتصار على لمس عربة الحجاز كحساس لجنس البوسلك على النوا قبل الاستقرار على درجة السيكاه ومنهم أخيرا من قال بأن الدرجة الثانية المذكورة هى نيم الحجاز لا عربة الحجاز .

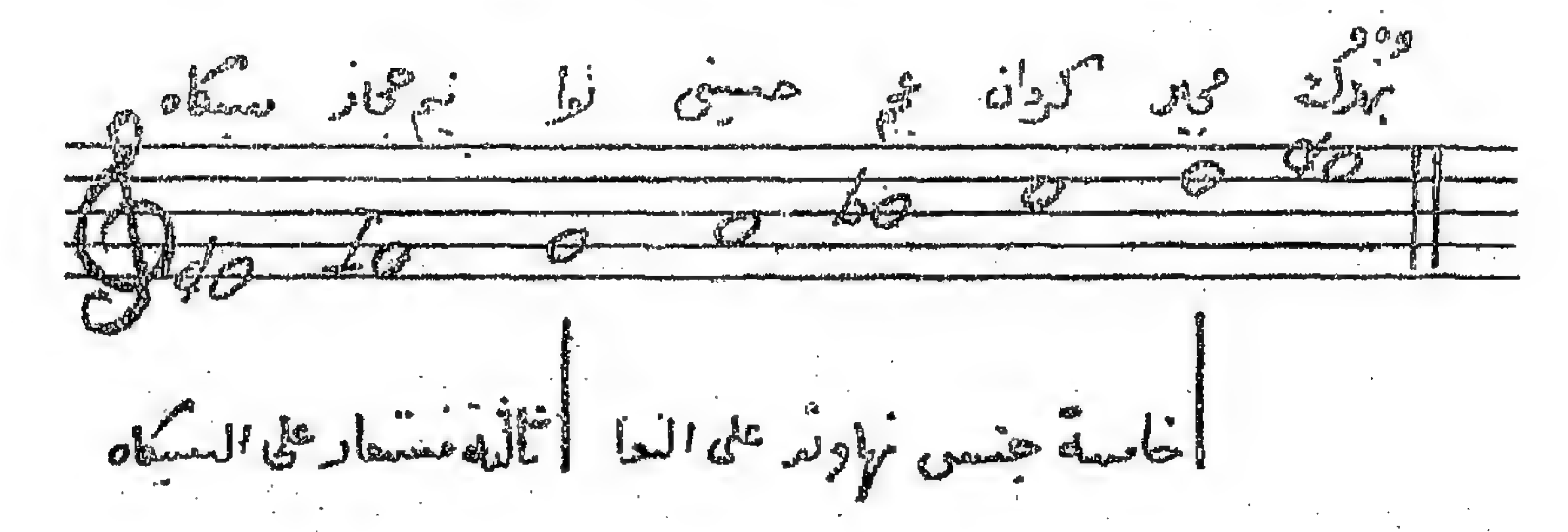
وعندنا أن الرأى الأخير هو الأقرب إلى الصواب وذلك للأسباب التالية :

أولا : ان وجود عربة الحجاز كدرجة ثانية المقـام يجعل البعد بينهـما وبـين الدرجة الأولى خمسة أرباع الطنيني وهو بعد ثنائي شاذ منفر لم يعمل به إلى الآن فى الأغانى المصرية ولم يرد له ذكر لا فى السلم الشرقى ولا فى السلم الافرنجى .

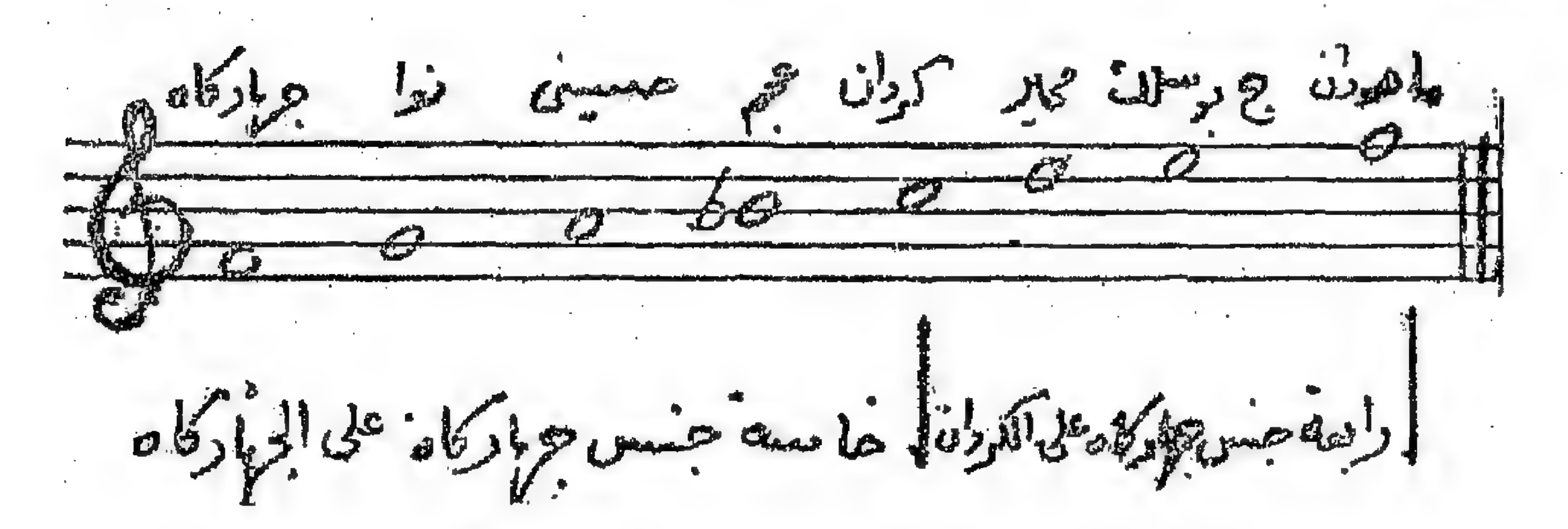
ثانيا : ان العمل بالرأى الثانى يفقد المقام الطابع المراد اصطباغه به ولا يميزه كثيرا عن غيره من مقامات السيكاه .

أما اتخاذ نيم الحجاز بدلا من العربة فمن شأنه أن يخفض البعد بين الدرجتين الأولى والثانية ربع طنيني فيجعله أربعة أرباع أى الطنيني الكامل ويجعل البعد بين الدرجة الثانية والثالثة بعدا متوسطا مكونا من ثلاثة أرباع الطنيني وهما بعدان مألوفان لحن منهما المطرب الشهير ابراهيم القبانى دوره المعروف تضحكنى الحوادث فى غرامى وأظهر بهما خصائص وشخصية النغمة أتم ظهور .

وبناء على ما تقدم يكون تركيب مقام المستعار هكذا :



جهاركاه أوشاه ور من فصيلة الجهاركاه



هذه هى أهم النغمات المستعملة فى مصر الآن وأوسعها انتشارا نرى أن فيها القدر الكافي لتمكين المؤلف من اظهار مواهبه الفنية والتعبير عما يخالج نفسه من شعور ووجدان مختلفة .

لا تخلو أية نغمة من النغمات المبينة بأعلا من درجة بارزة مسيطرة على درجاتها الأخرى ، وهذه الدرجة المسماة بالغماز هى غالبا الدرجة الخامسة بالنسبة لأساس المقام وقد تكون أيضا الثالثة أو الرابعة فى بعض النغمات .

ولمعرفة النغمة التى يستعملها المغني أو العازف يجب على السامع أن يوجه التفاته قبل كل شىء إلى الجذع ثم إلى الفرع فمن الأول يتعرف على الفصيلة ومن ترتيب درجات الثانى يصل إلى النغمة المقصودة .

ومما يحسن ملاحظته فى هذا الصدد أنه إذا مر العازف مرورا على درجة صوتية ما قبل دخوله إلى النغمة المراد استعمالها فلا يجب فى هذه الحالة أن يحسب لها أى حساب عند تكييف النغمة المذكورة نظرا لأنها لم تستعمل إلا كسند فقط لدرجة الدخول ولذا سميت بالظهير .

الايقاع

الايقاع هو النظام البيانى الموزون الذى به تضبط المسافات الزمنية المختلفة . ولذلك فهو يعتبر من أهم عناصر الموسيقى .

يتزن اللحن بتجزئته إلى مسافات زمنية متساوية يقال لها وحدة .

المسافة الزمنية الفاصلة للوحدات ليست كلها متساوية . فمنها ما هو سريع ومنها ما هو بطىء .

تطول المسافة الزمنية فى الوحدة البطيئـة وتقصر فى الوحـدة السريعـة . فاذا تساوى الزمن فى جملتين موسيقيتين كان عـدد الوحدات فى الجملة البطيئة أقل منها فى الجملة السريعة .

تنقسم الوحدات الى ثلاثة أنواع : كبيرة ومتوسطة وصغيرة

الـكبيرة هى ما كانت مدتها تتراوح بين ١ ١/٢ ثانية و ١ ٢/١٣ ثانية أى بمعدل ٤٠ إلى ٥٢ وحدة فى الدقيقة ، وهى تستعمل غالبا فى الأدوار والبشارف .

والمتوسطة ما كانت مدتها تتراوح بين ثانية واحدة و ١٥/٢٣ من الثانية أى بمعدل من ٦٠ الى ٩٢ وحدة فى الدقيقة .

والصغيرة ما كانت مدتها تتراوح بين ١٥/٣٣ و ١٥/٥٢ من الثانية أى بمعدل من ١٣٢ الى ٢٠٨ وحدة فى الدقيقة .

وفى الكتابة الموسيقية تمثل الوحدة الكبيرة بعلامة الروند والوحدة المتوسطة بعلامة النوار والوحدة الصغيرة بعلامة الكروش .

الأوزان أو الضروبات

ان أهم شرط من الشروط التى يجب أن تتوفر في الموسيقى هو أن تكون موزونة لـكى لا تظهر مختلة مرتبكة .

والوزن أو الضرب (١) هو مسافة زمنية مكونة من وحـدة زمنيـة فأكثر تضرب على الدف بطريقة خاصة ثم تكرر مثنى وثلاث ورباع الى أن ينتهى اللحن.

تضرب الوحدة بنقرات وسكتات .

---

(١) وجمعه ضروب أو ضروبات ، ويقال له فى تركيا أصول .

والنقرات نوعان : التك وهو الذى يضرب على صنوج الدف ، أو بقبضة اليد فى حالة عدم وجود دف ، ويدل على موضع الضعف من الوزن ، والدم أو التم وهو الذى يضرب على رق الدف أو باليد مبسوطة (١) ويدل على موضع القوة والضغط من الوزن .

والوحدة نوعان أيضا : متوسطة وهى التى تعادل علامة النوار فى مقدارها الزمنى وصغيرة وهى التى يتعادل زمنها مع زمن علامة الكروش .

لكل ضرب نوع وحدته وعددها فى الدقيقة حسب تركيبه والسرعة التى يجب أن يؤدى بها .

وللدلالة على الضرب فى الكتابة الموسيقية يستعمل كسر بسطه عدد الوحدة ومقامه نسبتها الى وحدة الروند الكبيرة . فضرب المصمودى مثلا يدون هكذا $\frac{٨}{٤}$ أو $\frac{8}{4}$ أى ان مجموع ما يحتوى من الوحدات ، دمات وتيكات وسكتات ، من أوله الى آخره ، هو ثمانية من أرباع الروند (نوار) أى ثمانية من الوحدات المتوسطة وضرب السماعى الثقيل يدول $\frac{١٠}{٨}$ $\frac{10}{8}$ أى ان مجموع وحداته عشرة من أثمان الروند (كروش) أو عشرة من الوحدات الصغيرة .

تختلف الأوزان عن بعضها اما بنوع الوحدة واما بمجموع الوحدات المقررة لكل وزن اذا كانت من نوع واحد واما بترتيب الوحدات فى الوزن اذا تماثلت فى نوعها ومجموعها .

ومن تركيب الوزن يتبين اذا كان من النوع البسيط أو الأعرج .

---

(١) فى استامبول وسوريا يدقون الدم باليد اليمنى والتك باليد اليسري وفى بعض البلاد الشامية والعربية يدقون الضروبات بالأرجل .

فالبسيط هو الذى يمكن تقسيم وحداته اثنين اثنين بدون كسر واحدة منها.

والأعرج هو الذى لا يمكن تقسيم وحداته اثنين اثنين بدون كسر واحدة منها .

يبلغ عدد الأوزان المستعملة فى مصر ٢٢ وزنا ١٧ منها على الوحدة المتوسطة و ٥ على الوحدة الصغيرة .

الأوزان التى تأتى على الوحدة المتوسطة هى : الأربعة والعشرون ، الشنبر ، الورشان ، الستة عشر ، المحجر المصدر ، الرهج ، الفاخت ، الأوفر ، المخمس ، النوخت الهندى ، المحجر ، المربع ، المدور ، المصمودى ، النوخت ، السماعى الدارج ، الفالس .

والضروب التى تأتى على الوحدة الصغيرة هى : الظرفات ، السماعى الثقيل ، الأقصاق ، الدور الهندى ، السماعي السربند .

الأوزان التى تأتى على الوحدة المتوسطة (١)

الأربعة والعشرون - بسيط - ٤٨/٤ ٧٦ مترونوم

---

(١) قراءة الأوزان تكون من اليسار إلى اليمين وفقا لتدوين العلامات الموسيقية .

ومنــــه

(ورقا على الغصون) مقام عراق

(كللى يا سحب تيجان الربا بالحلى) « جهاركاه

الشنبر - بسيط ٤٨/٤ ٧٦ مترونوم

ومنه : (زالت الأتراح عنا) مقام بياتى - (بدر حسن قد تبدى) مقام راست - (حامل الهوى تعب) مقام راست - (اشفعوا لى يا آل ودي) مقام سيكاه - (يا حسن المعانى) مقام بياتى .

الورشان - بسيط ٣٢/٤ ٧٢ مترونوم

ومنه : (قاتلى بغنج الكحل) مقام بياتى - (عازلى فى الأغيد الأنس) مقام نكريز - (راق النسيم) مقام جهاركاه .

الستة عشر ـ بسيط ٣٢/٤ ٨٤ مترونوم

ومنه : (هبت رياح المحبة) مقام حجاز ـ (كتير النغـار) مقام حجاز (قام يسعى) مقام راست .

المحجر المصري ـ بسيط ٢٨/٤ ٧٢ مترونوم

ومنه : (زارني باهي المحيا) مقام هزام

الرهج ـ بسيط ٢٤/٤ ٧٢ مترونوم

الفاخت ـ بسيط ٧٢ مترونوم.

ومنه : (يا ليلة الوصل) مقام جهاركاه .

الدوقر - أعرج $\frac{19}{4}$ ٧٢ مترونوم

ومنه : (من كنت أنت حبيبه) مقام راست - (غضى جفونك) مقام صبا - (يا نسيم الصبا تحمل سلامى) مقام عجم عشيران .

المخمس - بسيط $\frac{16}{4}$ ٧٦ مترونوم

ومنه : (فتحت أزهار) مقام هزام - (بدرى أدر كأس الطلا) مقام حجاز - (يا بعيد الدار موصولا بقلبى ولسانى) مقام هزام - وجهك مشرق بالأنوار) مقام سيكاه .

نوخت هندى - أعرج $\frac{16}{4}$ ٧٦ مترونوم

ومنه : (عازلى فى هوى الحبيب) مقام حجازكار - (يا حمام الأيك) مقام

نوأثر ـ (يا مخجل الأقمار) مقام بياتى ـ (يا غزال مالك) مقام حجاز

المحجر ـ بسيط $\frac{14}{4}$ ٨٤ مترونوم

تك تك تك تك تك دم تك دم دم دم دم

ومنه : (يا ترى بعد البعاد) مقام راست ـ هل على الاستار هتـك) مقام حسينى أو فرحفزا ـ (هجرنى حبيـبى ولا ذنب لى) مقام حجاز ـ (منيـتى عـز اصطبارى) مقام نهاوند ـ (بنت كرم يتموها أمها) مقام هزام ـ (بدت من الخدر) مقام بياتى ـ (دع عنك هجرى) مقام بياتى .

المربع ـ أعرج $\frac{13}{4}$ ٧٢ مترونوم

دم تك تك تك تك تك دم تك دم

ومنه : حير الأفـكار بدري مقام كردان ـ اسقني الراح مقام حجاز كار

ليالى الوصل عندى عيد « حجاز ـ ماس عجبا « سيكاه

صال وسنان الجفون « سيكاه ـ جل من أنشا جمالك « عراق

يا عذيب المرشف « راست ـ رمانى بسهم هواه « نهاوند

زارنى المحبوب ليلا « « ـ صاح قم للحان هيا « «

يا بدر تم فى سما الجمال « مربع ـ طاف بالأقداح « بياتى

المحور ـ بسيط $\frac{12}{4}$ ٧٢ مترونوم

دم دم دم تك دم تك

ومنه : راعى اليـواقيت مقام راست ـ فيك كل ما أرى حسن مقام بياتى

شجني يفوق على الشجون « عراق ـ يا هليلا مطلمه « سيكاه

قال لى صنو الغزال « راست .

المصمودى ـ بسيط $\frac{8}{4}$ ٧٢ مترونوم

تك تك دم تك دم دم تك دم تك دم دم

ومنه : أحن شوقا إلى ديار مقام راست ـ يا شادى الألحـان مقـام راست

أنا لا أسمع الملـيم « صبا ـ هجرنى فـدعنى « حجاز

يا حمام مالك « حجاز ـ وجنات الغيد « «

أملى بحياتك « بياتى ـ نفس أمانيها « «

أتانى زمانى بما ارتضى « كردان ـ يا هلالا لاح يجلى « بياتى

دع ياعزولى عنك اللوم « جهاركاه ـ انت حسن اسمك « حسينى

يا بعيـد الدار « قرجغار .

النوخت ـ أعرج $\frac{7}{4}$ ٧٢ مترونوم .

تك تك دم تك دم

ومنه : ياهلالا غاب عنى واحتجب مقام راست ـ أيها المعرض عنى مقـام راست

يا غزالا زان عينه الكحل مقام حجازكار ـ عاطنى بكر الدنان « حسينى

املالى لى يا درى مقام حجاز ـ ياغزالا قد أعار الظبى « حجاز

اجمعوا بالقرب شملى « نكريز ـ ياسمر باسكر « سيكاه

قف على أكناف رامه « سيكاه ـ قد حركت أيدى النسيم « «

يا نسيمات الصبا « عراق ـ من لعب فى الهوى « عجم

خليانى ولوعتى وغرامى « زنكلاه ـ هات يامحبوبى كاسى « راست

السماعى الدارج ـ أعرج $\frac{3}{4}$ ٦٠ مترونوم

تك تك دم تك دم

ويدون أيضا بالوحدة الصغيرة $\frac{6}{8}$ وهو الأكثر استعمالا .

تك تك تك دم أو تك دم تك تك تك دم

ومنه : هى أيها الساقى مقام بياتى ـ يا غصن نقا مقام سيكاه

بالذى اسكر من عرف اللمى « « ـ هات أيها الساقى « «

إلى كم ذا التمادى « « ـ يا باهى الجمال « «

يا ميم ــــتى   مقام بياتى ـ ما أجهل من يلوم مقام سيكاه
أنت المنسع   « راست ـ عتق المليح الغالى « حجاز
قم يا نديمي فالدجى ولى   « « ـ زارنى المحبوب « «
العيون الكواسر   « « ـ يا راعى الظبا « «
أفديك ظبيا مبتسم   « « ـ أدور راحتى « أوج
يا من لعبت به شمول   « « ـ اليوم يا بدرى تزيل الهموم « صبا
محبوبى قصد نكدى   « حسينى ـ شمس الحسن « بستة نكار

الفالس ـ أعرج ٣/٤

الأوزان التى تتركب من الوحدة الصغيرة

الظرفات ـ أعرج ١٣/٨   ١٣٢ مترونوم

ومنه : طف يا درى مقام حجازكار كردى ، والذى ولاك قلبى مقام بياتى ، الشوق أعيانى مقام بستة نكار .

السماعى الثقيل ـ أعرج ١٠/٨   ١٣٢ مترونوم

تك دم دم تك نك دم نك تك دم نك دم تك

مصـرى　　　تركى ويقال له اقصاق سماعى

ومنه : ملا الكاسات وسقانى مقام راست - أهوى قمرا　　مقام صبا

المذارى المائسات　«　«　- يا غصين البان　«　حجاز

زارنى منيتى　« جهاركاه - يا غزالا ماس عجبا　«　«

لما بدا يتثنى　« نهاوند - مائس الأعطاف　« سيكاه

يا زاهى الليل　«　«　- غزال تركى　«　«

ألا يا من سلب عقلى　« بياتى - كل روح وراح　«　«

طرز الريحان　«　«　- يا وحيد الغيد　«　«

أيا مرادى إلى كم　«　«　- فتنا مطرب الحان　« حجازكار

املالى الأقداح　«　«　- مليك الحس فى وقت التصافى « عراق

الاقصاق او الافرنجى - أعرج $\frac{9}{8}$ ١٣٢ مترونوم

دم تك تك دم تك

وفى الامكان استبدال السكتة الأولى بتك

ومنه : صاح خبر　　مقام كردان - ما احتيالى　　مقام حجاز

أنا من وجدى　« سيكاه - بأبى باهى الجمال　« عراق

طاف محبوبى بكاس المدام　«　«　- صب بخال مليكه　« جهاركاه

صاح هات الراح　«　«　- قوموا يا ندامى　« صبا

الدور الهندى ــ أعرج $\frac{٧}{٨}$ ١٦٨ مترونوم

تك دم تك تك دم

ومنه : صحت وجدا مقام سازكار

السماعى السريع (الطائر) ــ أعرج $\frac{٣}{٨}$ ٢٠٨ مترونوم

تك دم

ومنه : ساعد الغزال المحبوب مقام حجاز ــ الزهر فى الروض قد تكامل مقام راست

من غنى البلابل « «

هذه هى الأوزان الشائع استعمالها فى مصر مدونة طبقا لوضعها الأصلى . وفى هذا المقام يجدر التنويه بأنه ليس من الضرورى أن يكون التلحين من الوحدة التى يبدأ بها الضرب فمن الجائز الدخول إلى اللحن من أى وحدة من الوحدات الأخرى ما عدا كل وحدة محصورة بين وحدتين فأكثر ، أما الاستقرار فيكون اما على الوحدة التى ينتهى بها الضرب أو على الوحدة السابقة لوحدة الدخول ، كما أنه فى الامكان أيضا تقليل السكتات أو زيادتها بأن تلغى سكتة وتستبدل بتك أو دم أو تلغى دم أو تك وتستبدل بسكتة مساوية لها فى مقدارها الزمنى ولكن بشرط أن يحتفظ الضرب بطابعه الأصلى كما هو حاصل مثلا فى المصمودى والسماعى الدارج والسماعى الثقيل الخ .

هذا ولا يفوتنا أن نلفت النظر إلى أنه توجد ضروبات اخرى خلاف الضروبات آنفة الذكر لم تستعمل فى مصر إلا قليلا جدا فلم يزد عدد الموشحات التى لحنت على بعض منها عن موشحة واحدة ، كما أنه توجد أوزان شائعة فى سوريا والجزائر لم يطرقها ملحنون بالمرة مع انها جذابة مفرحة سهلة الايقاع نذكر بعضا منها فيما يلى لعل ملحنينا الأفاضل يعملون على انتشارها بالاكثار من التأليف عليها :

اصول صوفيان $\frac{٤}{٤}$ ٩٢ مترونوم

دم تك تك تك

سنكين سماعى $\frac{٦}{٤}$ ٩٢ مترونوم

دم دم تك دم تك

أصول مدور عربى $\frac{٦}{٤}$ ٨٤ مترونوم

دم دم تك دم تك

عويص $\frac{١١}{٤}$ ١٢٠ مترونوم

دم تك دم تك تك دم دم تك دم تك

ومنه : حيي دعانى مقام كلعزار

ترك آقصاغى $\frac{٥}{٨}$ ١٥٢ مترونوم

دم تك تك

نيم أقصاق $\frac{٧}{٨}$ ١٥٢ مترونوم

تك دم تك دم

قانيقوفى $\frac{٨}{٨}$ ١٦٨ مترونوم

خوش رنك $\frac{١٧}{٨}$ ١٦٨ مترونوم

ومنه : سل فينا اللحظ هنديا مقام حجاز

ومما تحسن الاشارة إليه فى هذا المقام أن ضربى السنكينى سماعى وأصول المدور العربى مكونان من نوع واحد من الوحدة ويحتويان على عدد واحد منهما ولا يختلفان إلا فى التركيب فقط ومع ذلك نجد أن لكل واحد منهما طابع خاص يميزه عن الآخر وكذلك الأمر فيما يختص بالدور الهندى والضرب الذى سميته نيم اقصاق فعلى الرغم من أنهما لا يختلفان عن بعضهما إلا فى استعمال سكتة بدلا من التك الأولى فى الضرب الأول فان لكل منهما أيضا طابع مميز يختلف اختلافا بينـاً عن طابع الآخر .

الرباط

لا يزال بعض من ضاربى الرق متخذين في توقيعهم للأوزان المتوسطة التى يتوالى فيها دم فسكتة فثلاثة تكوك طريقة لا تنطبق على التركيب الأصلى لتلك الأوزان ظنا منهم بأنها حلية أو مهارة فى الشغل . وهذه الطريقة التى أطلقوا عليها اسم الرباط هى عبارة عن تحويل السكتة المتوسطة الفاصلة بين الدم والثلاثة تكوك إلى سكتتين صغيرتين ونقل التك الأول والسكتة الصغيرة الثانية كل منهما محل الآخر .

مثال ذلك : الميزان الأصلي لوزن المربع هو ، كما سبق القول ، هكذا :

دم تك تك تك تك تك دم تك دم

ولكنه بالرباط يوقع هكذا :

دم تك تك تك تك تك دم تك دم

غير أن هذا النوع من الضرب ليس معروفا لا في تركيا ولا في سوريا ولا يخرج عن كونه تعقيدا لا مبرر له فضلا عن خلوه من كل ذوق فني ولذا ننصح بعدم استعماله .

التصوير

كثيرا ما يتعذر على المغني أن يساير طبقة الآلات التي تصحبه ، اما لارتفاعها عن درجة صوته أو لانخفاضها عنه . وكثيرا ما تنشد الألحان من نغمات غير نغماتها الاصلية لكي ترتفع طبقتها فتلذ السامع . ففي هذه الحالات يلجأ العازفون إلى الطريقة المسماة بالتصوير وبالفرنسية ترانسپوزيسيون (transposition) والتي هي عبارة عن توقيع النغمات من غير مواضعها الأصلية مع مراعاة الاحتفاظ بنسب أبعادها الصوتية .

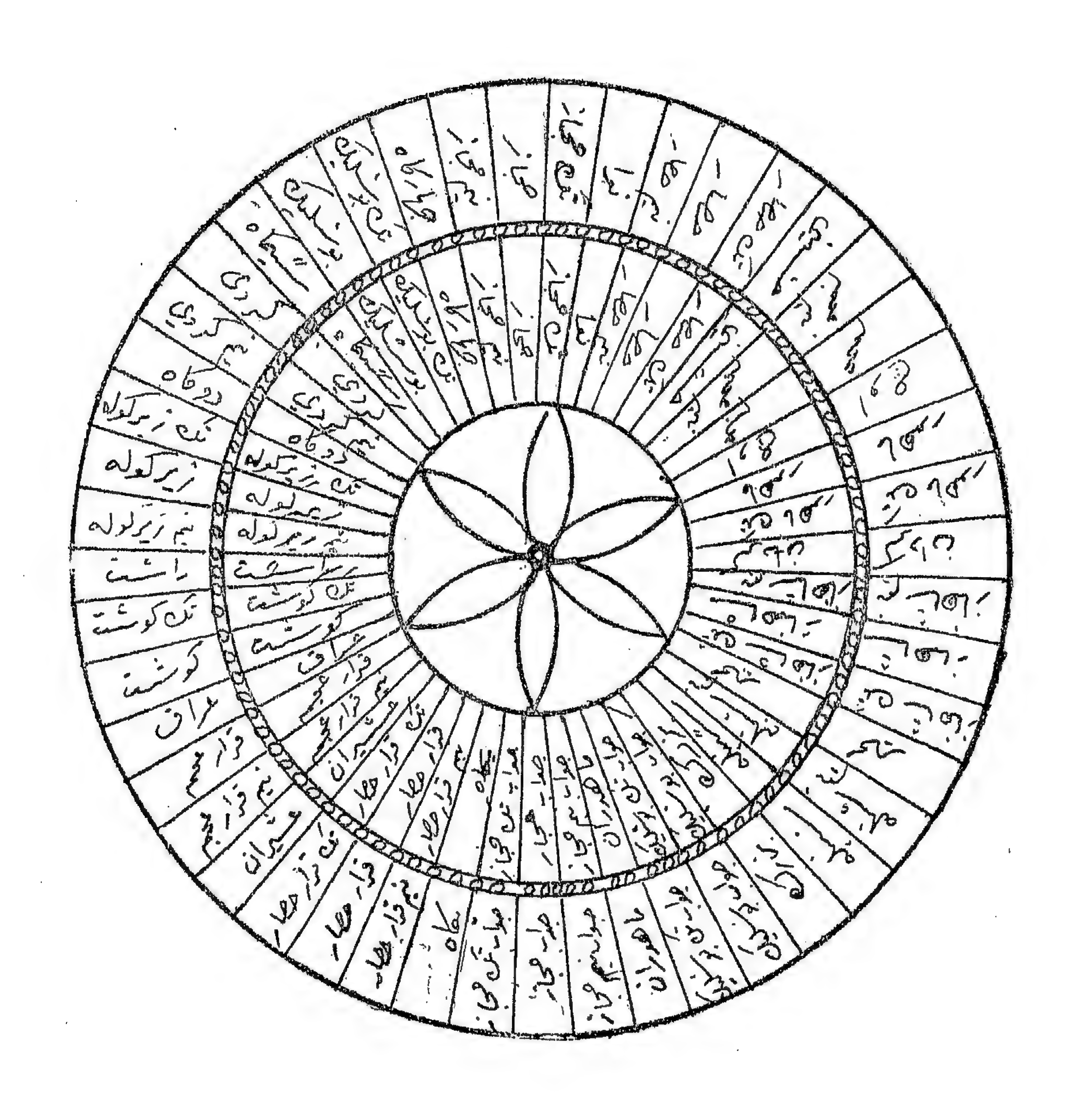
فاذا أردت مثلا أن تصور نغمة الهزام من درجة الراست عليك أن تعتبر

الدرجة المذكورة سيكاه وتصعد منها تدريجيا طبقا لمسافات درجات نغمة الهزام فتظهر لك النتيجة الآتية :

المسافة فى الديوان الأصلى	ما يقابلها فى الديوان المصور
سيكاه ـ جهاركاه ـ ٣ أرباع الطنينى	راست ـ تك زيركوله
جهاركاه ـ نوا ـ ٤ « «	تك زيركوله ـ سيكاه
نوا ـ حصار ـ ٢ « «	سيكاه ـ تك بوسلك
حصار ـ ماهور ـ ٦ « «	تك بوسلك ـ نيم حصار
ماهور ـ كردان ـ ٢ « «	نيم حصار ـ تك حصار
كردان ـ محير ـ ٤ « «	تك حصار ـ أوج
محير ـ سيكاه ـ ٣ « «	أوج ـ كردان

فنغمة الهزام مصورة على درجة الراست تتكون اذن من راست وتك زيركوله وسيكاه وتك بوسلك ونيم حصار وتك حصار وأوج وكردان ، وذلك لأن المسافات التى بين هذه الدرجات تتساوى تماما مع مسافات الدرجات الأصلية لنغمة الهزام .

وتسهيلا لعملية التصوير وضع أهل الفن قديما دائرتين ، الواحدة كبيرة والأخرى صغيرة متحركة داخلة ضمن الأولى ، ومكتوبا على استدارة كل منهما أسماء القامات والانصاف والارباع ، مع تقسيمها أقساما متناسبة . فاذا أردت تصوير نغمة يكفى أن تدير الدائرة الداخلة المتحركة حتى تتحاذى النغمتان المطلوب تصوير احداهما من الأخرى فحينئذ يظهر لك بكل وضوح وبدون تعب أو ضياع وقت أسماء الدرجات المكونة لكل نغمة من النغمتين المذكورتين .


دوگاه
تیک زیرکوله
زیرکوله
نیم زیرکوله
راست
تیک کوشت
کوشت
عراق
قرار عجم
نیم قرار عجم
عشیران
تیک قرار حصار
قرار حصار
نیم قرار حصار
یکاه

الفصل الرابع عشر

السلم الموسيقى

من الثابت المقرر رياضيا أن الصوت فى ارتفاعه أو انخفاضه يتناسب تناسبا عكسيا مع طول الوتر . فكلما زاد الطول انخفض الصوت والعكس بالعكس .

وإذا كان الوتر وهو مطلق يعطي نغمة القرار فيمسه من نصف طوله يعطى نغمة الجواب وعلى ذلك تكون نسبة درجة (تردد) الجواب إلى القرار كنسبة ٢/١ (صحيفة ١٠٦)

أما الأصوات المتوسطة فنسبها تابعة لتصاعدها التدريجى من القرار إلى الجواب .

على أساس هذه النظرية الرياضية حددت درجات ومسافات الأصوات ووضع النظام المسمى بالسلم الموسيقى .

يتكون السلم الموسيقى من العناصر الآتية: الصوت أو النغمة، والدرجة، ونسبة كل درجة إلى أخرى ويقال لها مسافة صوتية .

كل هذه النظريات كانت معروفة فى أيام الجاهلية . فقد وضع أصولها الموسيقيون الحجازيون فى عهد ابن مسجح فى القرن الأول الهجرى ثم تطور السلم العربى فى عهد اسحق الموصلى فى القرن الثانى وفى عهد الفارابى فى القرن الرابع وجاء صفى الدين عبد المؤمن ووضع سلما جديدا اعتبر أكمل سلم

فى تقسيمه (١) ، غير أن السلالم المذكورة كانت كثيرة التعقيد فلم تقو على مجابهة التطورات الموسيقية فى نموها واتساعها ولذلك لم تلبث أن قل شأنها وبطل العمل بها وأهملت تماما بعد زمن ليس بالطويل .

وهكذا ظلت الموسيقى العربية ، على الرغم من تطورها المعروف ، بدون نظام مؤسس على قاعدة علمية صحيحة وقوانين فنية ثابتة .

وانه لمن الخطأ أن يسند هذا النقص الفنى إلى جهل أو اهمال أو تقصير فالحقيقة أن التأخير فى اقرار النظام سالف الذكر انما جاء نتيجة للظروف السيئة التى أحاطت بالبلاد من زمن بعيد والتى لم تترك للعرب مجالا للتفكير لا فى الموسيقى ولا فى غيرها من الفنون الجميلة . فقد ظلت بلادنا المصرية منذ أن انقرضت الدولة الأيوبية إلى أواخر القرن الثامن عشر ميدانا للفوضى والاضطراب والفساد فتدهورت فنونها وعلومها حتى كادت تندثر . ومن هذا التاريخ لغاية منتصف القرن التاسع عشر كانت منهمكة فى الحروب والحملات والغزوات فلم يكن للفنون ـ وعلى الأخص الفن الموسيقى ـ نصيب يذكر من الالتفات والرعاية لانصراف الافكار إلى الشؤون الاجتماعية والاقتصادية فى البلاد .

فلما استقرت الأمور وأخذت البلاد فى الانتعاش والتطور فى جميع نواحيها العلمية والفنية والأخلاقية شرع المشتغلون بالموسيقى فى بحث موضوع السلم العربى وكتبوا عنه الفصول الطوال دون أن يصلوا لسوء الحظ الى نتيجة رياضية مقبولة .

---

(١) راجع تاريخ السلم الموسيقى العربى بقلم الدكتور هنرى فارمر المنشور فى كتاب مؤتمر الموسيقى العربية .

فازاء هذه الحالة ونظرا لشدة احتياج موسيقانا الى نظام يقوى عند الموسيقيين ملكة التأليف ويمهد السبيل الى ادخال آلات موسيقية ثابتة وألوان غنائية جديدة أبدى المغفور له الملك فؤاد الأول ، بما عهد فيه من السهر على نهضة البلاد فى جميع مرافقها العلمية والفنية ، رغبته السامية فى عقد مؤتمر للموسيقى العربية يشترك فيه كبار العلماء والمشتغلون بالموسيقى من أجانب وشرقيين ومصريين يكون الغرض منه تنظيم الموسيقى العربية على أساس متين من العلم والفن تتفق عليه جميع البلاد العربية وعلى الأخص اقرار السلم الموسيقى العام .

وعملا بهذه الرغبة العالية قررت الحكومة المصرية عقد المؤتمر المذكور فصدر الأمر الملكى بتشكيل لجنة تنظيم المؤتمر فى ٢٠ يناير سنة ١٩٣٢ وأرسلت الدعوة الى حضرات الأعضاء فى ٧ فبراير وتحدد يوم ١٤ مارس لبدء الأعمال الاعدادية باللجان الفرعية ويوم ٢٨ منه لافتتاح أعمال المؤتمر الرسمية التى تقرر لها سبعة أيام أخرى .

وفي مارس سنة ١٩٣٤ صدر تقرير المؤتمر متضمنا التجاريب التى أجريت لاثبات أبعاد السلم والمناقشات التى دارت بين أعضاء المؤتمر بشأن السلم الموسيقى العربى ، وقد تبين منه أن اللجنة الفرعية التى شكلت لبحث هذه المسألة قررت رفض السلم المعتدل والتمسك بالسلم المصرى . ولما عرض القرار المذكور على هيئة المؤتمر أنكر عضوان من أعضائه البارزين وجود سلم موسيقى عربى لعدم وجود اناس مشتغلين بالنظريات الخاصة به ولعدم تقديم أى اقتراح بشأنه للمؤتمر . وبعد مناقشة قصيرة قررت الهيئة الموافقة على اقتراح انشاء مجمع (أكاديمى) للموسيقى فى مصر لدرس مسألة السلم مع المسائل الأخرى الواردة فى خطبة

افتتاح المؤتمر .

واليوم وقد مضى على صدور القرار المذكور سبعة عشر عاما لم تتخذ فى خلالها خطوة واحدة فى سبيل تنفيذه اذ ظلت مسألة السلم الموسيقى العربى على حالها دون أى حل مما لا يتمشى مع النهضة الموسيقية الحديثة نرى أن الوقت قد حان لاثارتها من جديد ولدعوة جميع المشتغلين بالموسيقى من رياضيين واخصائيين وفنانين الى الاهتمام بهذا الموضوع الفنى الحيوى وشموله برعايتهم وعنايتهم وذلك بقتله بحثا وتمحيصا وبابداء آرائهم فيه حتى اذا ما عرض على هيئة فنية عليا ـ وهو ما نتمنى تحقيقه فى القريب العاجل ـ كان حكمها فيه على ضوء دراسة وافية وفحص دقيق .

وها نحن أولاء نتقدم بخلاصة بحثنا للموضوع المذكور فنقول :

لا مناص لمن يريد الخوض فى موضوع السلم الموسيقى العربى من أن يدرس أولا وقبل كل شىء السلالم الموسيقية الافرنجية المختلفة التى نظمت الموسيقى الغربية أجيالا بعد أجيال وأن يلم بالقواعد والأسس الرياضية التى بنيت عليها . بذلك يكتسب الباحث فكرة جديدة عما يمكن أن يقوم عليه السلم العربى من قواعد وأصول فيسهل البحث ثم المقارنة والمفاضلة وفى ذلك ما فيه من فائدة للجميع .

أما السلالم الافرنجية المشار إليها بأعلا فهى : السلم الفيثاغورى والسلم الطبيعى والسلم المعتدل .

السلم الفيثاغورى

بنى السلم الفيثاغورى على أساس النظرية الآتية :

الديوان الموسيقى مؤلف من ثمان نغمات متصاعدة بالتدرج حسب الترتيب الطبيعى للأصوات ، النغمة الأولى قرار والنغمة الثامنة جواب له ونسبة درجة هاتين النغمتين كنسبة $\frac{٢}{١}$

وبما أن النغمة الأولى ونسميها (دو) والنغمة الخامسة ونسميها (صول) - والبعد بينهما خماسى أى كنت - يأتلفان جدا وترتاح النفس إلى سماعهما مما فقد وجد ، بعد قياس صوتيهما ، أن تردد (دو) يعادل ثلثى تردد (صول) بمعنى أنه إذا كانت النغمة الأولى مكونة مثلا من ٢٥٠ ذبذبة فى الثانية الواحدة كانت النغمة الثانية مكونة من ٣٧٥ ذبذبة فى الزمن عينه وبناء على ذلك تكون نسبة الكنت المذكورة - أي نسبة صول إلى دو - كنسبة $\frac{٣}{٢}$

فاذا صعدنا كنت ثانية من صول رسونا على النغمة الثانية ونسميها (رى) التابعة للطبقة الصاعدة التالية ونسبتها $\frac{٣}{٢} \times \frac{٣}{٢} = \frac{٩}{٤}$ وبرجوعها إلى طبقتها القرارية تنخفض نسبتها الى $\frac{٩}{٤} : ٢ = \frac{٩}{٨}$

واذا صعدنا كنت ثالثة من (رى) وجدنا النغمة السادسة ونسميها (لا) من نفس الديوان ونسبتها $\frac{٩}{٨} \times \frac{٣}{٢} = \frac{٢٧}{١٦}$

واذا صعدنا كنت رابعة من (لا) رسونا على النغمة الثالثة ونسميها (مى) فى الطبقة الصاعدة التالية ونسبتها $\frac{٢٧}{١٦} \times \frac{٣}{٢} = \frac{٨١}{٣٢}$ وبرجوعها الى طبقتها القرارية تنخفض نسبتها الى $\frac{٨١}{٣٢} : ٢ = \frac{٨١}{٦٤}$

وإذا صعدنا كنت خامسة من (مى) وجدنا النغمة السابعة ونسميها (سى) من نفس الديوان ونسبتها $\frac{٨١}{٦٤} \times \frac{٣}{٢} = \frac{٢٤٣}{١٢٨}$

وأخيرا إذا نزلنا كنت من (دو) الجواب رسونا على النغمة الرابعة ونسميها (فا) ونسبتها $٢ : \frac{٣}{٢} = \frac{٤}{٣}$

على أساس هذه النظرية الحسابية البسيطة تعينت درجات النغمات فى السلم الفيثاغورى الدياتونى الماجير بالنسبة إلى درجة النغمة الأولى (دو) . وفيما يلى بيانها بالترتيب :

النغمة	دو	رى	مى	فا	صول	لا	سى	دو
الدرجة	١	$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٨١}{٦٤}$	$\frac{٤}{٣}$	$\frac{٣}{٢}$	$\frac{٢٧}{١٦}$	$\frac{٢٤٣}{١٢٨}$	٢

أما المسافة - أى النسبة بين درجتى نغمتين - فهى عبارة عن خارج قسمة درجة النغمة الحادة على درجة النغمة الغليظة إذا كانت النغمتان متجاورتين .

فالمسافه رى - دو هى اذن $\frac{٩}{٨} : ١ = \frac{٩}{٨}$

و مى - رى $\frac{٨١}{٦٤} : \frac{٩}{٨} = \frac{٩}{٨}$

فا - مى $\frac{٤}{٣} : \frac{٨١}{٦٤} = \frac{٢٥٦}{٢٤٣}$

صول - فا $\frac{٣}{٢} : \frac{٤}{٣} = \frac{٩}{٨}$

لا - صول $\frac{٢٧}{١٦} : \frac{٣}{٢} = \frac{٩}{٨}$

سى - لا $\frac{٢٥٦}{٢٤٣} : \frac{٢٧}{١٦} = \frac{٩}{٨}$

دو - سى $٢ : \frac{٢٤٣}{١٢٨} = \frac{٢٥٦}{٢٤٣}$

وفيما يلى جدول شامل للدرجات والمسافات سالفة الذكر

النغمة	دو	ري	مي	فا	صول	لا	سي	دو
الدرجة	١	$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٨١}{٦٤}$	$\frac{٤}{٣}$	$\frac{٣}{٢}$	$\frac{٢٧}{١٦}$	$\frac{٢٤٣}{١٢٨}$	٢
المسافة		$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$	$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٩}{٨}$	$\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$

أما إذا كانت النغمتان غير متجاورتين فالمسافة بينهما هي عبارة عن حاصل ضرب درجات النغمات الكائنة بينهما .

مثال ذلك المسافة مي ـ سي هي $\frac{٢٥٦}{٢٤٣} \times \frac{٩}{٨} \times \frac{٩}{٨} \times \frac{٩}{٨} = \frac{٣}{٢}$ أي درجة الكنت (أنظر الجدول السابق)

هذا هو سلم فيثاغورس الديانوني الماجير وقد أهمل للعيوب الثلاثة الآتية :

أولا : لأنه يحتوى على مسافتين احداهما $\frac{٩}{٨}$ تمثل مقاما كاملا (تون) والأخرى $\frac{٢٥٦}{٢٤٣}$ تمثل نصف مقام (نصف تون) ولكن نصفى المقام لا يكونان مقاما كاملا بل ينقصان عنه قليلا اذ $(\frac{٢٥٦}{٢٤٣})^{٢}$ أقل من $\frac{٩}{٨}$

ثانيا : لأن الدرجات $\frac{٨١}{٦٤}$ و $\frac{٢٧}{١٦}$ و $\frac{٢٤٣}{١٢٨}$ الخاصة بثالث وسادس وسابع نغمة ممثلة بكسور معقدة ومربكة .

ثالثا : لأنه إذا أخذنا نغمة معلومة وارتفعنا بها سبعة دواوين من جهة و ١٢ كنت من جهة أخري ـ والمسافة واحدة ـ لوجدنا أن درجتها فى الحالة الأولى تختلف عنها فى الحالة الثانية كما يتبين ذلك من الشرح الوارد فى الفصل الخاص بالسلم الطبيعى الكروماتى الآتى الكلام عنه .

السلم الطبيعى

يتكون السلم الطبيعى من الدرجات الفيثاغورية السابق بيانها ما عدا الثالثة

والسادسة والسابعة التى استبدلت بدرجات أخرى قريبة جدا لها وأبسط منها
وهى $\frac{٥}{٤}$ و $\frac{٥}{٣}$ و $\frac{١٥}{٨}$ على التوالى .

بنى السلم الطبيعى على أساس نظرية تآلف النغمات ، فقد وجد أن أتم تآلف
وأقربه إلى الطبيعة هو التآلف الماجير المكون من نغمة أساسية وثالثة ماجير
وكنت مضبوطة أو ماجير .

ووجد أيضا أن درجة الثالثة بالنسبة إلى النغمة الأساسية كنسبة $\frac{٥}{٤}$ إلى ١
ودرجة الكنت بالنسبة إلى النغمة المذكورة كنسبة $\frac{٦}{٤}$ أو $\frac{٣}{٢}$ إلى ١

وللحصول على درجات النغمات الأخرى المكونة للديوان الموسيقى كونوا
تآلفا ثانيا من النغمة الخامسة كأساس ومن السابعة كثالثة ومن التاسعة ـ التى هى
جواب النغمة الثانية ـ كخامسة فكانت درجة السابعة $\frac{٣}{٢} \times \frac{٥}{٤} = \frac{١٥}{٨}$ ودرجة
التاسعة $\frac{٣}{٢} \times \frac{٣}{٢} = \frac{٩}{٤}$ ولكن برجوعها إلى نغمتها القرارية تصبح
$\frac{٩}{٤} : ٢ = \frac{٩}{٨}$

وأخيرا كونوا تآلفا ثالثا من النغمة الرابعة كأساس ومن السادسة كثالثة
ومن الجواب كخامسة وبما أن درجة الجواب $\frac{٢}{١}$ كانت درجة النغمة الرابعة
$٢ : \frac{٣}{٢} = \frac{٤}{٣}$ ودرجة النغمة السادسة $\frac{٤}{٣} \times \frac{٥}{٤} = \frac{٥}{٣}$

وبناء على ذلك وبتطبيق حساب المسافات فى السلم الفيثاغورى على مسافات
السلم الطبيعى يصبح هذا السلم الأخير مشتملا على الدرجات والمسافات المبينة
فى الجدول التالى :

النغمة	دو	ری	می	فا	صول	لا	سی	دو
الدرجة	١	٩/٨	٥/٤	٤/٣	٣/٢	٥/٣	١٥/٨	٢
المسافة	٩/٨	١٠/٩	١٦/١٥	٩/٨	١٠/٩	٩/٨	١٦/١٥	

تزيد مسافة نصف المقام فى هذا السلم عن مثيلتها فى السلم الفيثاغورى بما يسميه الافرنج كوما comma اذ أن ١٦/١٥ : ٢٥٦/٢٤٣ = ٨١/٨٠ بدلا من واحد صحيح :

لا يخلو السلم الطبيعى هو أيضا من العيوب فانه يحتوى على مسافتين مختلفتين لبعد واحد احداهما ٩/٨ والأخرى ١٠/٩ والفرق بينهما كوما وعلى مسافة نصف مقام اذا ضوعفت زادت عن مقام لأن (١٦/١٥)٢ = ٢٥٦/٢٢٥ أزيد من ٩/٨ ومن ١٠/٩

السلم الطبيعى الكروماتى

مهما تكررت النغمات السبعة المكونة للسلمين الفيثاغورى والطبيعى صعودا أو هبوطا فهى لا تفى بالاحتياجات الكثيرة اللازمة للموسيقى الحديثة ولذلك زيد عددها بواسطة علامتى الدييز والبيمول اللتين ترفعان وتخفضان النغمة مقدار نصف مقام . ففى حالة الرفع بالدييز تضرب نسبة الدرجة فى مسافتى نصف المقام فى السلمين وفى حالة الخفض بالبيمول تقسم نسبة الدرجة على المسافتين المذكورتين .

هذا وبدلا من المسافة ٢٥٦/٢٤٣ يعمل غالبا بالمسافة البسيطة ٢٥/٢٤ المسماة نصف مقام صغير .

ولنأخذ مثالا لذلك نغمتى صول دييز وصول بيمول

فى السلم الفيثاغورى درجة صول دييز $\frac{٣}{٢} \times \frac{٢٥}{٢٤} = \frac{٢٥}{١٦}$ ودرجة صول بيمول $\frac{٣}{٢} : \frac{٢٥}{٢٤} = \frac{٣٦}{٢٥}$

وفى « الطبيعى « « « $\frac{٣}{٢} \times \frac{١٦}{١٥} = \frac{٨}{٥}$ « « « $\frac{٣}{٢} : \frac{١٦}{١٥} = \frac{٤٥}{٣٢}$

وبناء على ما تقدم إذا رفعنا أو خفضنا كل نغمة مقدار نصف مقـام حصلنـا على سلم مؤلف من ٢١ نغمة يقال له السلم الطبيعى الكروماتى التام .

ولما كانت النغمة الأساسية (التونيك) فى الموسيقى الأوروبيـة الحديثـة عرضة للتغيير الكثير فقد أصبـح من الضرورى أن تكون كل نغمة فى السلم صالحة لأن تكون نغمة أساسية لسلم آخر محدود تام مشتمل على نفس درجات ومسافات السلم الأول .

ولكن إذا اتخذنا الأرقام السابق بيانها أساسا للعمل لاستحال علينا ، لسوء الحظ ، الحصول على السلم المحدود المذكور كما يتضح من المثالين التاليين .

الأول . في سلم دو درجة النغمة السادسة (لا) $\frac{٥}{٣}$ أو ١٫٦٦٦٦ ولكن فى سلم رى نجد النغمة المذكورة كنت ودرجتها $\frac{٩}{٨} \times \frac{٣}{٢} = \frac{٢٧}{١٦}$ أو ١٫٦٨٧٥ وهكذا تختلف درجة (لا) فى سلم دو عن درجه (لا) فى سلم رى .

والثانى . إذا اتبعنا النظرية الفيثاغورية $\frac{٢}{١}$ و $\frac{٣}{٢}$ — مسافتى الأوكتاف والكنت — لاستحال علينا الوقوف على نغمة سبق أن وقفنـا على قرارها وما ذلك الا نتيجة للقاعدة الحسابية المعروفة القائلة بأنه مهما ارتفعت قـوة كسر غـير قابل للاختصار فانها لا تصل أبدا إلى عدد صحيـح بل لا بد من أن تكون كسرا آخرا .

فاذا بدأنا من دو وصعدنا ٧ طبقات أو ٤٢ مقاما كاملا كانت الدرجات كالآتى :

٢ ٤ ٨ ١٦ ٣٢ ٦٤ ١٢٨ (أى $٢^{٢}$ $٢^{٣}$ $٢^{٤}$ $٢^{٥}$ $٢^{٦}$ $٢^{٧}$)

أما اذا بدأنا من نفس النغمة وصعدنا نفس المسافة عن طريق الكنت وعددها ١٢ لوجدنا النغمات التالية :

دو ١ صول $\frac{٣}{٢}$ رى $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٢}$ لا $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٣}$ مى $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٤}$ سى $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٥}$
فا ديـيز $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٦}$ دو دييز $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٧}$ صـول ديـيز $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٨}$ رى ديـيز $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{٩}$
لا دييز $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{١٠}$ مى دييز $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{١١}$ سى دييز أو دو $\left(\frac{٣}{٢}\right)^{١٢}$ = $\frac{٥٣١٤٤١}{٤٠٩٦}$ = ١٢٩ر٧٤٦٣٣ وهى نسبة أكبر من نسبة دو ^{٧} (١٢٨) بما يزيد عن كوما مع أن النغمة واحدة .

والحاصل ان دائرة الكنت غير مقفلة أى ان ١٢ كنت لا تعادل سبعة دواوين : فالاستمرار اذن على العمل بالكنت يعطى دائما أبدا نغمات جديدة .

على أن الموسيقى ولا سيما الآلية منها لا يسعها الا أن تستعمل عددا محدودا من النغمات . ولذلك اضطر الموسيقيون الغربيون إلى التساهل وقـرروا استعمال السلم المعتدل الذى سيجىء الكلام عنه فيما يلى على الرغم من شذوذه وعدم انطباقه تماما على الأصوات الطبيعية .

السلم المعتدل

بنى هذا السلم على أساس النظرية الآتية :

يشتمل الديوان الدياتونى الماجير على خمسة مقامات كاملة ونصـفى مقام . فاذا اعتبرنا جميع المقامات متساوية فيما بينها وان المقام الكامل يساوى اثنين من انصاف

المقام تكون لدينا ديوان مؤلف من ١٢ نصف مقام أو ستة مقامات كاملة .

وبناء على ذلك يكون نصف المقام $\frac{1}{12}$ من الديوان . فاذا عبرنا عنه بحرف س يكون س^{12} = ٢ درجة الأوكتاف أو س = $\sqrt[12]{2}$ = ١ر٠٥٩٤ ،
وتكون درجة المقام الكامل س^{2} = $\left(\sqrt[12]{2}\right)^{2}$ = $\sqrt[6]{2}$ = ١ر١٢٢٥

هذا هو الحساب الذى بنى عليه السلم المعتدل . وهو حساب بسيط لا تعقيد فيه ولا ابهام .

ومما لا شك فيه أن السلم المعتدل بتركيبه هذا لا ينطبق على الأصوات الطبيعية كما سبق القول ولكن الضرر العائد من ذلك لا يذكر بجانب الفوائد العظيمة التى عادت على الفن من اقراره ، فلولاه لما تطورت الموسيقى الافرنجية تطورها الكبير الحالى .

وزيادة على ذلك فانه باحتوائه على نغمات متعادلة المسافة أزال الفرق بين نصف المقام الدياتونى ونصف المقام الكروماتى التابعين لمقام كامل واحد (أنظر الجدول المنشور بعده) وساواهما مع بعضهما ، وأزال أيضا الكومات الموجودة بين انصاف المقامات وبعضها وبين بعض المقامات الكاملة وبعضها وحصر النغمات وحدد مراكزها بالضبط بحيث صار فى الامكان الابتداء من أى نغمة فى الديوان دون أن يترتب على ذلك نقص أو زيادة فى الدرجات . وأخيرا قضى على التناقض المشهور فى السلمين الفيثاغورى والطبيعى من أن نصفى مقام لا يكونان مقاما صحيحا .

ومما هو جدير بالذكر فى هذا الصدد ان أول من استعمل السلم المعتدل بنجاح هو صانع الأرغن انطون فركمايستر Anton Werkmeister فى سنة ١٦٩١ .

غير أن الذى حبذه وحث على العمل به هو الموسيقار الشهير جان سباستيين باخ الذى أظهر مزاياه ومرونته فى كتابه Das Wohltemperich Klavier فكان العامل الأكبر فى انتشاره واستقراره نهائيا .

وفيما يلى جدول شامل لنسب النغمات فى السلالم الافرنكية الثلاثة المار ذكرها :

النغمة	السلم الفيثاغورى	السلم الطبيعى	السلم المعتدل
دو	١ = ١ : ١	١ = ١ : ١	١ر
دو دييز	١ر٠٤٢ = ٢٤ : ٢٥	١ر٠٦٦ = ١٥ : ١٦	١ر٠٥٩
رى بيمول	١ر٠٨٠ = ٢٥ : ٢٧	١ر٠٥٤ = ١٢٨ : ١٣٥	
رى	١ر١٢٥ = ٨ : ٩	١ر١٢٥ = ٨ : ٩	١ر١٢٢
رى دييز	١ر١٧٢ = ٦٤ : ٧٥	١ر٢٠٠ = ٥ : ٦	١ر١٨٩
مى بيمول	١ر٢١٥ = ٢٠٠ : ٢٤٣	١ر١٧٢ = ٦٤ : ٧٥	
مى	١ر٢٦٦ = ٦٤ : ٨١	١ر٢٥٠ = ٤ : ٥	١ر٢٦٠
فا بيمول	١ر٢٨٠ = ٢٥ : ٣٢	١ر٢٥٠ = ٤ : ٥	
مى دييز	١ر٣١٨ = ٥١٢ : ٦٧٥	١ر٣٣٣ = ٣ : ٤	١ر٣٣٥
فا	١ر٣٣٣ = ٣ : ٤	١ر٣٣٣ = ٣ : ٤	
فا دييز	١ر٣٩٩ = ١٨ : ٢٥	١ر٤٢٢ = ٤٥ : ٦٤	١ر٤١٤
صول بيمول	١ر٤٤٠ = ٢٥ : ٣٦	١ر٤٠٦ = ٣٢ : ٤٥	
صول	١ر٥٠٠ = ٢ : ٣	١ر٥٠٠ = ٢ : ٣	١ر٤٩٨
صول دييز	١ر٥٦٢ = ١٦ : ٢٥	١ر٦٠٠ = ٥ : ٨	١ر٥٨٧
لا بيمول	١ر٦٢٠ = ٥٠ : ٨١	١ر٥٦٢ = ١٦ : ٢٥	
لا	١ر٦٨٧ = ١٦ : ٢٧	١ر٦٦٧ = ٣ : ٥	١ر٦٨٢
لا دييز	١ر٧٥٧ = ١٢٨ : ٢٢٥	١ر٧٧٧ = ٩ : ١٦	١ر٧٨٢
سى بيمول	١ر٨٢٨ = ٨٠٠ : ١٤٦٣	١ر٧٠٨ = ١٢٨ : ٢٢٥	
سى	١ر٩٠٠ = ١٢٨ : ٢٤٣	١ر٨٧٥ = ٨ : ١٥	١ر٨٨٨
دو بيمول	١ر٩٢٠ = ٢٥ : ٤٨	١ر٨٧٥ = ٨ : ١٥	
سى دييز	١ر٩٧٧ = ١٠٢٤ : ٢٠٢٥	٢ر = ١ : ٢	٢ر —
دو	٢ر = ١ : ٢	٢ر = ١ : ٢	

الحدة المطلقة للأصوات

لم تكن حدة الأصوات واحدة فى البلاد الأوروبية قبل سنة ١٨٨٥ لأنها كانت تختلف باختلاف المكان والزمان . ففى بعض الجهات كانت درجة الأصوات مرتفعة وفى جهات أخرى كانت منخفضة تمشيا مع تقاليد وعادات تلك الجهات .

غير أن الميل كان شديدا إلى استعمال الأصوات المرتفعة لسببين . أولهما لأن المغنين والمرتلين كانوا يرون فى ذلك فرصة للمباهاة والافتخار أمام سامعيهم وثانيهما لأن فى استعمال الأصوات العالية اقتصاد فى نفقات صنع الأراغن للكنائس لأن تلك الأصوات لا تحتاج إلا لأنابيب صغيرة رخيصة الثمن .

وقد رأى الموسيقيون بثاقب بصرهم ما لهذا الاختلاف فى تقدير درجة الأصوات من المضار الكثيرة فعقدوا مؤتمرا فى مدينة فيينا سنة ١٨٨٥ وقرروا فيه اعتبار الدرجة الموسيقية (لا) نغمة أساسية تشد عليها الآلات وحددوا ترددها بـ ٤٣٥ ذبذبة فى الثانية الواحدة وكان من نتائج هذا القرار الصائب أن اتسع نطاق تجارة الآلات الموسيقية ذات الأصوات الثابتة وتربت الأصوات وتهذبت وتمرنت على طبقة صوتية خاصة معينة .

وبناء على التحديد المذكور صار تردد الدرجات الأساسية فى السلم الغربى كما يأتى :

دو	رى	مى	فا	صول	لا	سى	دو
٢٥٨ر٦٢	٢٩٠ر١٧	٣٢٥ر٨٦	٣٤٥ر١٦	٣٨٧ر٤١	٤٣٥	٤٨٨ر٢٨	٥١٧ر٢٤

وللحصول على تردد الجوابات أو القرارات تضرب الأرقام المبينة فوق فى ٢

أو تقسم على ٢ . وعلى ذلك يكون تردد (دو) فى طبقـاته المختلفـة كالآتى :
١٦ر١٦ و ٣٣ر٣٢ و ٦٦ر٦٤ و ٣١ر١٢٩ و ٦٢ر٢٥٨ و ٢٤ر٥١٧ ذبذبة .

غير أن المعايير (الديابازونات) المستعملة للابحاث الطبيعية والخـاصة بدرجة دو تسجل ترددات تختلف اختلافا بسيطا عن الترددات المار ذكرهـا وهى : ١٦ ر ٣٢ ر ٦٤ ر ١٢٨ ر ٢٥٦ ر ٥١٢ ذبذبة . وهذه الأرقام لها ميزتها لكونهـا قـوى لعـدد ٢ .

وفى هذا المقام يجدر بنا التنويه إلى اننا فى حاجة شديدة الى نظـام كهذا تتربى عليه أصواتنا وبه تنطبع مستقرات الألحان فى الأذن فتصبح سهلة التميـيز ويغنينا عن اتخاذ صوت المغنى قياسـا تشد عليه الآلات . ولذلك نرى ، استنـادا على ما أثبتته لجنة السلم الموسيقى فى المؤتمر من أن مقام الحسينى يقابل صوت (لا) المكون من ٤٣٥ ذبذبة في الثانية ، ان نتخذ كأساس لطبقتنـا الصوتيـة الخـاصة مقام النوا المنطبق على صـوت (صـول) ذى الـ ٤١ر٣٨٧ ذبذبة لأن المقـام المذكور مطلق فى الآلات الوترية الشرقية كمقـام (لا) فى الآلات الوترية الافرنجية (راجع صحيفة ٩٧)

وهكذا تنشأ طبقة صوتية معتدلة تتحملها أوتار العيدان بسهولة ويتطابـق فيها مقام الراست مع مقام (دو) فيتحد السلمان العربى والأفرنجى فى أصواتهـما ويبدآن بنغمة واحدة وهى نغمة (دو)

* * *

الآن وقد شرحنا السلالم الأفرنكية شرحا مستفيضا وبينا الحـدة المطلقـة للأصوات فى الموسيقى الغربية نعود إلى الكلام عن السلم العربى فنبدأ بمناقشة لجنة

المؤتمر الفرعية فيما قامت به من بحوث واجراءات أدت إلى رفض السلم المعتدل .

ان التجاريب التي أجريت بواسطة اللجنة المذكورة تتلخص فيما يأتي :

صلح رئيس المعهد الملكي للموسيقى العربية بموافقة موسيقيين محترفين قانونه على مقام الراست ثم ضبطت الابعاد بواسطة صونومتر لأحد الاعضاء فكان متوسط الأبعاد كالآتي :

راست	دوكاه	تيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	أوج	كردان
١٠٠	٨٩ر١٠	٨١ر٧٥	٧٥	٦٦ر٦٦	٥٩ر٤٠	٥٤ر٠٠	٥٠

ولمعرفة أبعاد الكرد والحصار والعجم سوى القانون على مقام النهاوند فكانت النتيجة كالآتي :

كرد	حصار	عجم
٨٤ر٤٥	٦٣ر١٠	٥٥ر٨٠

ثم سوى القانون مرة ثالثة على مقام الحجاز فكانت النتيجة كما يلي :

كرد	حصار	ماهور
٨٣ر٨٠	٦٢ر٧٠	٥٣ر٢٠

فتبين أن صوتي الكرد والحصار في نغمة الحجاز يختلفان عن الكرد والحصار في نغمة النهاوند .

أما فيما يختص بالثلاثة عشر مقام الباقية من الديوان فقد رصدت أبعادها بطريق المعادلة على أساس الابعاد السابق بيانها .

وبهذه الوسيلة وضع ما اعتبروه سلما موسيقيا مصريا

بعد ذلك سوى القانون على حساب أبعاد السلم المعتدل فكانت النتيجة كما يأتي :

راست	دوكاه	سيكاه	جهاركاه	نوا	حسيني	أوج	كردان
١٠٠	٨٩ر٠٩	٨١ر٧٠	٧٤ر٩٢	٦٦ر٧٥	٥٩ر٤٧	٥٤ر٥٣	٥٠

ثم استدعت اللجنة موسيقيين محترفين وهاوين ، كل منهم على انفراد ، لأخذ رأيهم فيما إذا كان التصليح على أساس السلم المعتدل يروق لهم مع بيان مواضع النقص والزيادة . فكانت النتيجة أن وافق الموسيقار منصور افندي عوض موافقة تامة على التصليح ولكن الباقين قرروا اجماعا بزيادة صوتى السيكاه والأوج قليلا وبالأغلبية بزيادة صوت النوا كثيرا .

هذه هي التجاريب التى استندت عليها اللجنة الفرعية فى وضع قرارها الآنف الذكر .

أما رأينا حيال هذا الموضوع فينحصر فى الكلمتين الوجيزتين التاليتين :

أولا : ان المهلة التى أعطيت للجنة الفرعية لبحث معضلة السلم الموسيقى لم تكن كافية لابداء رأى قاطع فيها .

ثانيا : ان اللجنة لم تستخدم لقياس الابعاد آلات سبق فحصها بمعرفة اخصائيين حتى ينتفى كل شك فى دقتها وبياناتها .

ثالثا : ان اللجنة أخطأت بالتجائها الى طريقة الاستفتاء بالتناوب لتبني حكمها فى مسألة غريصة كمسألة السلم الموسيقى . فقد وضعت الموسيقيين المحكمين تحت تأثيرات شتى أفقدتهم ملكة التقدير فاختلفت اجاباتهم وتناقضت مع أبسط

مبادىء علم الأصوات مما يحمل على الظن بأن الأغلبية التى تكلمت عنها اللجنة لم تكن إلا وليدة الصدفة وبأن أقوالها لم تكن إلا تأصلا فى الاعتقاد بوجود فرق بين السلمين المعتدل والمصرى ولا أدل على ذلك من أنها قررت أن صوت النوا عال كثيرا فى السلم المعتدل وصوت الأوج عال قليلا مع ان أبعادهما فى السلم المذكور أطول مما فى السلم المصرى حسب قياس اللجنة نفسها فكان يجب اذن أن يكونا منخفضين عما فى هذا السلم الأخير تبعا لنظرية انعكاس الصوت مع طول الوتر .

انما كان الواجب يقضى على اللجنة بأن تسوى قانونين أحدهما بحسب أبعاد السلم المصرى والآخر بحسب أبعاد السلم المعتدل ثم تعرضهما على هيئة المؤتمر بحضور هيئة أخرى من الموسيقيين المحترفين لاستطلاع الرأى فيما اذا كان التصليحان متفقين أم لا وما هى مواضع الزيادة والنقص فى الأصوات . فبهذه الوسيلة يكون أساس العمل مبنيا لا على قوة التقدير التى هى عرضة للتأثر حسب الظرف والمكان وحسب العوامل الطبيعية والاستعداد النفسى بل على مقارنة بين صوتين معينين ليس للعوامل الخارجية تأثير عليها فتسهل مأمورية الحكم ويصير حكمه أقرب جدا إلى الصواب .

ويغلب على الظن أنه لو أجريت هذه التجربة بدلا من التجربا الانفرادية لتغيرت وجهة نظر اللجنة تغيرا كليا كما سيظهر ذلك من البيانات التالية تحت نمرة ٥ .

رابعا : ان النتيجة التى وصلت إليها اللجنة فى قياس أبعاد الكرد والحصار تناقض قولها ان هذين الصوتين يختلفان فى مقام الحجاز عنهما فى مقام النهاوند .

فلو كانت اللجنة قد فكرت فى رصد تردد الصوتين المذكورين على أساس نفس الأرقام التى حصلت عليها لوجدت أن الفرق بين ترددهما في الحجاز وترددهما فى مقام النهاوند لا يتعدى الذبذبتين ونصف فهو اذن من الضآلة بحيث يستحيل على الأذن مهما كانت حساسة أن تقدره تقديرا صحيحا .

وبيانا لذلك ننشر فيما يلى جدولا متضمنا تردد الكرد والحصار فى مقامى الحجاز والنهاوند باعتبار درجة الراست مكونة من ٢٥٨ر٦٢ ذبذبة فى الثانية الواحدة .

الصوت	مقام النهاوند	مقام الحجاز
راست	١٠٠٠٠ = ٢٥٧ر٦٢	١٠٠٠٠ = ٢٥٨ر٦٣
كرد	(١٠٠٠٠ × ٢٥٨ر٦٢) / ٨٤٤٥ = ٣٠٦ر٢٣	(١٠٠٠٠ × ٢٥٨ر٦٢) / ٦٣٨٠ = ٣٠٨ر٦١
حصار	(١٠٠٠٠ × ٢٥٨ر٦٢) / ٦٣١٠ = ٤١٠	(١٠٠٠٠ × ٢٥٨ر٦٢) / ٦٢٨٠ = ٤١٢ر٥٠

هذا ومن جهة أخرى فان الاختلاف المزعوم غير قائم على حقيقة علمية أو حسابية مقررة وهو غير معروف فى الأوساط الموسيقية حيث لم نر عازفا واحدا صلح الكرد أو الحصار سواء بالرفع أو بالخفض عند الانتقال من النهاوند إلى الحجاز أو بالعكس . فلم يكن إذن لاثارته من نتيجة سوى زيادة مسألة السلم غموضا وتعقيدا أمام هيئة المؤتمر .

خامسا : الواقع ان السلم الموسيقى العام المستعمل فى مصر ينطبق تماما على السلم المعتدل المقسم إلى ٢٤ ربعا متساويا فلو كانت اللجنة الفرعية ، عندما قاست الأطوال بالصونومتر ، قد رصدت أيضا تردد كل صوت فى كل من السلمين المذكورين بصفارة كصفارة (كانيار لاتور) مثلا أو لو كانت قد حولت نسب الأبعاد التى حصلت عليها إلى ترددات لوجدت أن الفرق بينهما ضئيل جدا لا يزيد عن نصف ذبذبة فى كل صوت كما يتبين ذلك من الجدول التالى فلا يمكن اذن أن يكون له أى تأثير على السمع :

الصوت	السلم المصرى		السلم المعتدل	
	الطول	التردد	الطول	التردد
راست	١٠٠٠٠	٦٢ر٢٥٨	١٠٠٠٠	٦٢ر٢٥٨
دوكاه	٨٩١٠	٢٠ر٢٩٠	٨٩٠٩	٢٧ر٢٩٠
سيكاه	٨١٧٥	٣٢ر٣١٦	٨١٧٠	٥٥ر٣١٦
جهاركاه	٧٥٠٠	٨٣ر٣٤٤	٧٤٩٢	١٨ر٣٤٥
نوا	٦٦٦٦	٩٣ر٣٨٧	٦٦٧٥	٤١ر٣٨٧
حسينى	٥٩٤٠	٣٨ر٤٣٥	٥٩٤٧	٤٣٥
أوج	٥٤٥٠	٥١ر٤٧٤	٥٩٥٣	٣١ر٤٧٤
كردان	٥٠٠٠	٢٤ر٥١٧	٥٠٠٠	٢٤ر٥١٧

ولربما زعم البعض أن الاختلاف فى الأصوات كان موجودا حقا وقت الاستفتاء وان الأقيسة التى رصدتها اللجنة هى غير المضبوطة ولكن توكيد الأساتذة منصور افندى عوض ونجيب افندى نحاس واميل افندى عريان ان

السلمين متساويان تماما يقلل كثيرا من شأن هذا الزعم .

ومع ذلك إذا فرضنا انه كان يوجد حقيقة اختلاف بين السلمين فما لا شك فيه أن هذا الفرق كان ضعيفا جدا حتى ان الأساتذة المار ذكرهم لم يشعروا به . فليس اذن من الحكمة ولا من الصواب أن تظل الموسيقى بسببه محرومة من مزايا السلم المعتدل العديدة وغارقة فى لجة من الفوضى وعدم الاستقرار .

ان العمل بالسلم المعتدل أمر لا مناص منه ومتى سلمنا بذلك كانت نسب مقامات الديوان الموسيقى المصرى وما يقابلها من المقامات فى الديوان الافرنجى بحسب السلم المذكور كالآتى :

الديوان المصري	الديوان الافرنجي	نسب الأطوال	نسب الشدة	التردد
راست	دو	١٠٠٠٠	١٠٠٠٠	٢٥٨ر٩٢
نيم زيركوله		٩٧١٦	١٠٢٩٣	٢٦٦ر١٩
زيركوله	دو دييز	٩٤٣٩	١٠٥٩٤	٢٧٣ر٨٧
تك زيركوله		٩١٧٠	١٠٩٠٠	٢٨١ر٨٩
دوكاه	ري	٨٩٠٩	١١٢٢٥	٢٩٠ر١٧
نيم كردي		٨٦٥٦	١١٥٥٠	٢٩٨ر٧٠
كرد	ري دييز	٨٤٠٩	١١٨٩٠	٣٠٧ر٥٠
سيكاه		٨١٧٠	١٢٢٤٠	٣١٦ر٥٥
بوسلك	مي	٧٩٣٧	١٢٦٠٠	٣٢٥ر٨٧
تك بوسلك		٧٧١٢	١٢٩٧٠	٣٣٥ر٤٣
جهاركاه	فا	٧٤٩٢	١٣٣٥٠	٣٤٥ر١٦
نيم حجاز		٧٢٧٩	١٣٧٤٠	٣٥٥ر٣٤
حجاز	فا دييز	٧٠٧٢	١٤١٤٠	٣٦٥ر٦٨
تك حجاز		٦٨٧٠	١٤٥٥٠	٣٧٦ر٢٩
نوا	صول	٦٦٧٥	١٤٩٨٠	٣٨٧ر٤١
نيم حصار		٦٤٨٥	١٥٤٢٠	٣٩٨ر٧٩
حصار	صول دييز	٦٣٠٠	١٥٨٧٠	٤١٠ر٤٢
تك حصار		٦١٢١	١٦٣٣٠	٤٢٢ر٣٢
حسيني	لا	٥٩٤٧	١٦٨٢٠	٤٣٥
نيم عجم		٥٧٧٨	١٧٣١٠	٤٤٧ر٦٧
عجم	سي بيمول	٥٦١٣	١٧٨٢٠	٤٦٠ر٨٧
أوج		٥٤٥٣	١٨٣٤٠	٤٧٤ر٣٠
ماهور	سي	٥٢٩٨	١٨٨٨٠	٤٨٨ر٢٨
تك ماهور		٥١٤٧	١٩٤٣٠	٥٠٢ر٥٠
كردان	دو	٥٠٠٠	٢٠٠٠٠	٥١٧ر٢٤

ومن البديهي أن لا يترتب على تطبيق السلم المعتدل أى تأثير على اقتراح المؤتمر الخاص بانشاء المجمع الموسيقى فان وجود هذا المجمع لمن الأمور المرغوب فيها كثيرا لرفع مستوى الثقافة الموسيقية فى البلاد . فالى أن يتم هذا المشروع الجزيل الفائدة يجدر بذوي الشأن أن يقوموا بالأعمال التمهيدية الآتية اقتصادا فى الوقت وضمانا للنجاح :

أولا : تشكيل لجنة مكونة من موسيقيين واخصائيين فى صناعة الآلات الموسيقية يعهد إليها فى درس الاصلاحات اللازم ادخالها على الآلات الحالية وفى صنع آلات جديدة نحاسية ووترية تتفق ومقتضيات السلم المعتدل .

ثانيا : اقرار النوا صوتا أساسيا ذا ٤١ر٣٨٧ ذبذبة فى الثانية الواحدة واعتباره (صول) كما أشرنا الى ذلك آنفا .

ثالثا : تسجيل أصوات الدرجات الموسيقية الأربعة والعشرين بديابازونات خاصة بواسطة آلات دقيقة سبق فحصها من لجنة فنية تشكل لهذا الفرض .

رابعا : العمل على ترويج وانتشار الدرجات الصوتية المذكورة بعرض معايير النغم (الديابازونات) فى الأسواق وفى جميع الهيئات والأندية ومعاهد التعليم وغيرها من المؤسسات (راجع صحيفة ٩٧) .

الفصل الخامس عشر

التأليف — الآلات الموسيقية

التأليف

التأليف الموسيقى اما غنائى أو آلى .

الأنواع الرئيسية للتأليف الغنائى هى : الموشحة ، الغناء بكلمة يا ليل ، المواويل ، الدور ، القصيدة ، المونولوج ، الأناشيد ، الرواية الغنائية ، الطقطوقة أو الأهزوجة ، أغانى الزفاف ، الأغانى الشعبية .

وأنواع التأليف الآلى هى : الدولاب أو المدخل ، البشرو أو المطلع ، السماعى ، التحميل ، المقدمة أو الافتتاح ، البولكة والفالس ، المارش ، اللونجة ، التقاسيم .

وفيما يلى التعريف الدقيق للأنواع المذكورة نقلا عن التقرير المقدم من معهد فؤاد الأول للموسيقى العربية الى المؤتمر الموسيقى في سنة ١٩٣٢ .

التأليف الغنائى

الموشحة

أول ظهور الموشحة بالأندلس ويقال أن السابق إلى ابتداعها مقدم بن معافر من شعراء الأمير عبد الله المروانى .

هى كلمات مقفاة موزونة بأوزان تشبه أوزان الشعر وتغلب فيها العربية ، ويوزن تلحينها بموازين موسيقية خاصةويسمى القسم الأول منها « بدنية » ويقاس عليها الثانى تلحينا ويعقب ذلك ما يسمى بالخانة أو السلسلة أو الدولاب ، وكل قسم مخالف للآخر فى التلحين ، ويغلب تلحين ألحانه من الدرجات الحادة للمقام الملحنة منه الموشحة وبالعكس السلسلة . ثم يقاس القسم الأخير من الموشحة على تلحين البدنية الأولى ويسمى « قفلة » .

الغناء بطمن باليل

هو نداء الليل بألحان شجية مع مراعاة المقامات . وقد يكون هذا موزونا بميزان يسمى « النمب » أو الوحدة البسيطة أو أوزان أخرى مثل السماعى الدارج والاقصاق والسماعى الثقيل .

المواويل

هو شطرات من بحر البسيط غالبا . ويرتجل تلحينها مع عدم مراعاة أحد الأوزان الموسيقية بل يراعى فيها المقامات .

الدور

هو نوع من الزجل . وهو كالموشحة من حيث الوزن الشعرى الا انه تغلب فيه لغة العوام . ويسمون الدور الأول من هذا الزجل بالمذهب وما يليه بالأغصان . وقديما كانت تغنى الجماعة المذهب ورئيسهم الدور الذى يليه (الغصن الأول) ويغنى من دونه الغصن الثانى وهكذا . وفى كل مرة تردد الجماعة المذهب بعد الفراغ من كل دور من أدوار هذا الزجل . وكان تلحين المذهب مثل تلحين الغصن تماما ويوزن غالبا بالوحدة الكبيرة وهى تساوى الروند .

وفيما بعد ابتكرت طريقة جديدة للدور وهي ان يردد المغني ألفاظ القسم الثاني من الدور مرات كثيرة بألحان مختلفة فكان مرة يردد الجملة من الغصن منفردا على غير تلحين المذهب وأخرى تشترك معه الجماعة فيرددونها مرة أو اثنتين ويرددها بعدهم مرة أخرى مخالفا للحنهم ثم يعيدونها بعده بلحنهم السابق وهكذا . ويسمون ذلك اصطلاحا بالهنك وهذه الطريقة متبعة للآن .

القصيرة

هي أبيات منظومة على قافية واحدة وليس لها ألحان خاصة ولا ميزان خاص بل يلقيها المغني من أي لحن كان ، ويوزن أحيانا البيت الأول منها على ميزان الوحدة كأنه المذهب وأدواره ما تليه .

المونولوج

تعبير لفظي في غرض معين يقوم بالقائه فرد واحد ، ملحنا كان أو غير ملحن وميزانه الوحدة غالبا .

(إذا كانت المحاورة الغنائية بين اثنين سميت ديالوج ، وبين ثلاثة سميت تريالوج) .

النشيد

قطعة منظومة وملحنة يرددها الجماعة ،وينفرد بعضهم أحيانا بأجزاء منها كالأناشيد الوطنية وأناشيد المدارس وفرق الكشافة وغيرها ، وتوزن على الموازين البسيطة غالبا .

الرواية الغنائية

هي قصة تمثيلية غنائية تشبه الأوبرا . وقد يتخللها كلام غير ملحن فتشبه

الأوبريت . وتوزن على جملة أوزان وتكون مصحوبة غالبا بالآلات .

الطقطوقة أو الأهزوجة

هى أغنية صغيرة على شكل الدور القديم وقد يلحن كل غصن منها على مقام وميزانها الوحدة أو بعض أوزان صغيرة .

أغانى الزفاف

نوع من أنواع الزجل كالمذهب والأغصان فى الدور وينشد عادة فى الزفاف وميزانه الوحدة البسيطة .

الأغانى الشعبية

هى كلمات سهلة تلحن تلحينا سهلا ليتأتى للعوام انشادها بمجرد سماعها والغرض منها بث خلق فيهم أو اعانة العمال منهم على الأعمال . وتوزن عادة على الوحدة البسيطة .

* * *

التأليف الآلى

الدولاب أو المدخل

كلمة تطلق على قطعة موسيقية صغيرة تستهل بها الأدوار وغيرها وميزانها الوحدة غالبا .

البشرو أو المطلع

كلمة فارسية معناها الذهاب إلى الأمام . وفى اصطلاح الموسيقى التركية

معناها الهواء الابتدائي الذي يصدر به أول الفصل أو بعبارة أخرى المقدم . وهو لحن ذو خمسة أجزاء غالبا تسمى أربعة أجزاء منها بالخانة والجزء الخامس بالتسليم . ويكرر هذا الأخير بعد كل خانة من الخانات الاربع . وتلحن الخانة الأولى والتسليم من المقام الذي يسمى البشرو باسمه أما الخانات الثلاثة الأخرى فتلحن أحيانا من مقامات مختلفة وتوزن من أوزان كثيرة متنوعة .

السماعى

قطعة موسيقية تشبه البشرو فى وصفه إلا أن خاناته صغيرة وتوزن على ميزان « اقصاق سماعى » وقد توزن الخانة الرابعة منه بميزان « سنكين سماعى » أو « فالس » ويعزف السماعى عادة اما بعد البشرو واما في آخر الوصلة .

التحميل

قطعة موسيقية يتخللها تقاسيم من العود والقانون والكمان والناى وتوزن على الوحدة البسيطة .

المقدمة أو الافتتاح أو الاستهلال

قطعة موسيقية تعزفها الآلات وتستعمل فى المسارح قبل رفع الستار وتلحن من موازين مختلفة .

البولكة والفالس

قطع موسيقية تلحن عادة للرقص وأوزانها هى $\frac{2}{4}$ للبولكة و $\frac{3}{4}$ للفالس .

المارشى

قطعة موسيقية تلحن لضبط خطا العساكر حتى لا يسبق أحدهم الآخر

وتعـزف في مناسبات شـتى .

الاونجه

قطعة موسيقية تقوم مقام المقدمة أحيـانا وتشبه البشرو بحـالة مختصـرة . وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسـطة.

التقاسيم

هو لحن مرتجل على غير وزن . وقد يكون على أوزان صغيرة كالوزن الذى يسمى « بمب » أو الوحدة المتوسـطة أو الدارج أو الاقصاق أو السماعى الثقيل .

ومن المعزوفات الشائعة فى مصر والمرتبطة بالأغانى فى التخت :

(١) الترجمة : وهى عزف ما يغنيه المغنى بواسطة الآلات دون الأصـوات والألفاظ وتحل أحيانا محل الدولاب فى بعض الأهازيج والأناشيد .

(٢) اللازمة : ويقصد بها ما تعزفه الآلات أثناء سكـوت المغـنى وأهم أغراضهـا ايصـال النغمـة التى انتهى بها المغنى بالنغمـة الذى سيبـدأ بها القطعـة التاليـة فى الغنـاء .

الآلات الموسيقية

تنحصر الآلات الموسيقية فى ثلاثة أنواع :

(١) آلات النفخ .
(٢) آلات النقر أو الآلات الايقاعية .
(٣) الآلات الوترية .

لم يكن لدى الرجل الأولى من آلات النفخ والنقر سوى الآلتـين اللتـين

اوجدهما له الطبيعة وهما صوته ويده .

فالصوت واليد هما اذن منشأ الآلات المذكورة وشكلها الأولى .

كانت آلات النفخ فى بادىء الأمر عبارة عن أنابيب تمد الصوت إلى الخارج وتزيده قوة واذاعة ثم تطورت وتحسنت وكثرت فتحاتها وأضيف إليها مباسم خاصة (بالوصات) فنشأ عنها النساى ثم الزمار فالبورى فالفلاوت فالكلارنيت الخ .

أما الآلات الايقاعية فقد يظن لأول وهلة أن التصفيق بالأيدى لم يكن يقصد منه غير اظهار الوزن ولكن قد تبين انه لعب عند الأقدمين دور الآلة العادية ، على ان ذلك لم يدم طويلا فاستعيض عنه بقطع خشبية أو معدنية تصطدم مع بعضها فتحدث صوتا ، ومن هنا نشأت الصاجات الخشبية والنحاسية التى نراها اليوم .

زد على ذلك أن العازف فى موسيقى المسير كان يضرب على فخذيه عندما كان يجلس القرفصاء ولم يكن يضرب بيديه كما هو الملائم لمثل هذا النوع من الموسيقى ، ثم صار يضرب على جلد رقيق مشدود على فخذيه ومثبت تحت ساقيه بقمدته ، واخيرا جعل توتر الجلد مستديما بان شده على جسم صلب ، ومن هنا نشأت شيئا فشيئا كل انواع الطبول الموجودة الآن .

أما الآلات الوترية فيرجع شكلها الاولى إلى القوس الذى كان يستعمله الصياد لاطلاق السهم .

تنوعت الآلات الموسيقية مع مرور السنين والاجيال وتطورت بتطور الاخلاق والعادات والفنون وتعدلت وتحسنت تدريجيا إلى أن وصلت إلى ماهى

عليه الان من الكمال والرونق والاتقان .

وقد وضع العلماء الموسيقيون المؤلفات الضخمة عن تاريخ الآلات الموسيقية وتطوراتها فما على القارىء الراغب في زيادة الاطلاع والدرس إلا الرجوع إليها والانتهال منها .

ولذا سنحصر بحثنا هنا على الآلات المستعملة الآن فى الموسيقى العربية فى مصر وعلى الآلات الرئيسية المستعملة فى الموسيقى الغربية مما لا غنى للطالب عن الالمام به .

العود

آلة شرقية قديمة فارسية المنشأ على الأرجح . كانت تسمى « بربط » بمعنى باب النجاة . دخلت بلاد العرب فى العصر الجاهلى مع نشيط الفارسى وسميت بالعود . وقبل ذلك كان العرب يستعملون المزهر وهو عود ذو وجه من الجلد .

كان العود فى الأصل ذا أربعة مقامات : بم ومثلث ومثنى وزير . وقد زاد عليها أبو الحسن على بن نافع الملقب بزرياب وترا خامسا سماه نفس . وزرياب هذا هو أول من استعمل ريشة النسر وكانت قبل ذلك من الخشب .

دخل العود بلاد الأندلس مع العرب ومن هناك انتشر فى ايطاليا فى أواخر القرن الثالث عشر ثم فى فرنسا وهولاندا وانكلترا وألمانيا فلاقى الاستحسان وشاع استعماله . ولكن ما وافى القرن السابع عشر حتى كان البيانو قد أقصاه من مكانه وحل محله لملائمته للموسيقى الأوروبية الحديثة .

يصنع العود في مصر فى ثلاثة أحجام : كبير ومتوسط وصغير .

العود الكبير هو ما يبلغ طوله ابتداء من كعبه حتى أنفه ٧٣ سنتى بالتقريب ويمتاز على المتوسط والصغير بأن طبقته الصوتيـة تتساوى مع طبقـات الصوت الطبيعى للرجال فى مصر . وهو يتخذ مقيـاسا لقـدرة الأصوات فى الصعـود والهبوط . فاذا أمكن للصوت الهبوط إلى اليـكاه والصعود إلى درجـة جـواب النوا كان من الأصوات القديرة وعلى قدر عجزه فى الهبوط والصعود إلى هاتـين الدرجتين يكون النقص فى قيمته .

والعود المتوسط هو الذى يبلغ طوله من الـكعب حتى الأنف ٦٦ سنـتى بالتقريب والغرض منه أن يستعمل عند الحاجة إلى رفع الطبقة الصوتيـة عن منسوبها القانونى المقرر فى العود الكبير عندما يكون المغني من أصحاب الأصوات الرفيعة التى فى امكانها أن تجتاز فى الصعود إلى ما بعد جواب النوا ولـكن ليس فى امكانها الهبوط إلى ما يجاور اليكاه .

والعود الصغير هو الذى يبلغ طوله من كعبه إلى أنفه ٥٩ سنـتى بالتقريب . ويصنع خصيصا للسيدات والأوانس ليوافق فى حجمه الصغير أصابعهن الصغيرة وطبقة أصواتهن الحادة .

يبلغ طول الوتر فى العود الـكبير ٦٤ سنتى وفى العود المتوسط ٥٨ سنـتى وفى العود الصغير ٥٢ سنتى .

أما أسماء مقامات العود الخمسة فهى من فوق إلى تحت يـكاه . عشيران . دوكاه . نوا . كردان .

وقد يكون من المستحسن جدا أن يضاف إلى العود مقام سادس يمثل درجة الماهوران (جواب الجهاركاه) لـكى تتسع مساحته الصوتية من الجـانب الحـاد

وفى ذلك ما فيه من الفوائد والمزايا . غير أنه يحول بيننا وبين تركيب هذا الفرع السادس الحصول على الوتر الرفيع المتين الذى يتحمل الشد إلى الدرجة المذكورة .

القانون

قانون لفظة ربما أخذت عن اليونانية Kanon ومعناها لغة « قاعدة » واصطلاحا قطعة موسيقية ينشدها عدد غير محدود من المغنين بطريقة خاصة سماها مجمع فؤاد الأول للغة العربية « الاتباع » وهى ان يبدأ الواحد منهم بالغناء وعندما يصل الى نقطة معينة يقوم مغني آخر ويدخل القطعة من بدايتها وعندما يصل هذا الأخير الى النقطة المعينة المذكورة يقوم مغنى ثالث ويدخل القطعة من أولها أيضا وهلم جرا . وللمغنين أن يكرروا القطعة مرارا حسب الارادة .

ومن المحتمل أيضا أن تشير اللفظة المذكورة الى آلة المونوكورد التى بواسطتها وضعت القاعدة العلمية والحسابية لمسافات النغمات (أنظر صحيفة ١٠٦) والتى تعتبر بحق الجد الأعلى لآلة القانون الحالية اذ منها اشتقت الآلة اليونانية القديمة المسماة بسالتيريون psaltérion (كما فى الشكل) التى أخذها العرب وحسنوها وسموها سنتور فانتشرت فى الجزائر والعراق حيث لا زالت مستعملة الى الآن ومن السنتور نشأ القانون الحالى وشاع استعماله فى كافة البلاد العربية .

القانون آلة موسيقية مطربة جدا ، يصنع غالبا من خشب الجوز بهيئة شبه المنحرف ، أحد جانبيه المتوازيين ، ويعرف بالقبلة ، أصغر من الثانى بكثير . يوجد فى وجهه منافذ للصوت يقال لها « شماسى » تصنع من

خشب جيد النوع أو من طبقتين رقيقتين الخارجية من سن الفيل والداخلية من الخشب ، والقطعة التي تثبت عليها الملاوى تسمى « مسطرة » وتصنع الملاوى من خشب الزان والقطعة التي ترتكز عليها الأوتار تسمى « فرس »

يحتوى القانون على ثلاثة دواوين كاملة ونغمتين تبدأ غالبا من قرار الجهاركاه وتنتهى الى جواب الحسينى فنغماته اذن أربعة وعشرون ولكل نغمة منها ثلاثة أوتار متساوية فى الغلظ والدقة وكلما ارتفعت النغمات زادت الأوتار دقة .

يستعمل فى القانون الدوزان (١) السلطانى أى الدوزان المرتب على الدرجات الأصلية للديوان . فاذا أريد تغيير نغمة ما يحصل ذلك اما بشد الأوتار الثلاثة أو بارخائها أو بعفقها بظفر ابهام اليد اليسرى أو باستعمال حوامل يقال لها عرب وهى قطع صغيرة من المعدن توضع تحت الأوتار بجانب المسطرة من الداخل اذا وضعت عموديا لمست الأوتار فرفعت النغمة بنسبة بعدها عن المسطرة .

يعزف على القانون باليدين بريشتين مثبتتين بواسطة كستبانين اليد اليمنى تشتغل من الجواب واليسرى من القرار .

الرباب

يرجع أصل كل الآلات الوترية ذات القوس الى آلة اخترعت حوالى سنة ٥٠٠٠ قبل المسيح فى عهد الملك رافانا Ravana ملك سيلان وسميت رافانسترون ravanastron باسمه (كما فى الشكل التالى) وهى عبارة عن

(١) الدوزان كلمة تركية تطلق على تصليح مقامات الآلات .

يد من الخشب يخترق طرف منها علبة بشكل كوز مستدير فيبرز من الجهة الأخرى بضعة سنتيمترات . وفى الطرف الآخر ملوتان مركب عليهما وتران مصنوعان من امعاء الغزال مشدودان ومرتكزان على قاعدة مثبتة فوق العلبة ومربوطان بالطرف الصغير البارز من العلبة الذى يعرف الآن بالزر .

فالآلة المذكورة تحوى كما ترى كل العناصر المكونة للكمنجة الحديثة ففيها الصدر والرقبة والملاوي والأوتار والفرس والزر الخ ثم انها تتميز بكون القوس دائم الاتصال بالوترين فيحتك بالواحد ثم بالآخر حسبما يوجهه العازف اما إلى الامام أو الى الوراء .

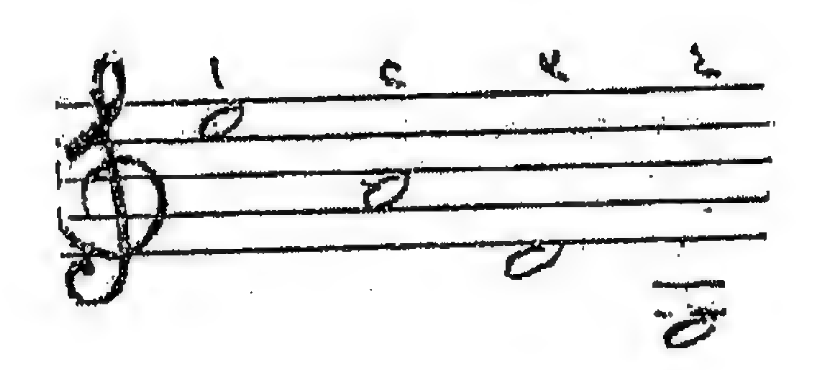
تطورت آلة الرافانسترون واشتقت منها الكمنجة العجوزة المعروفة عند العرب والفرس ثم الرباب الذى دخل أوروبا فى العصور الوسطى وتفرعت منه أنواع كثيرة موجودة الآن فى جميع المتاحف .

الكمنجة

ما جاء العصر الذهبي لصناعة الآلات الموسيقية فى ايطاليا في النصف الأول من القرن السادس عشر حتى كان قد تم وضع الأشكال النهائية لآلة الكمنجة التى نراها اليوم .

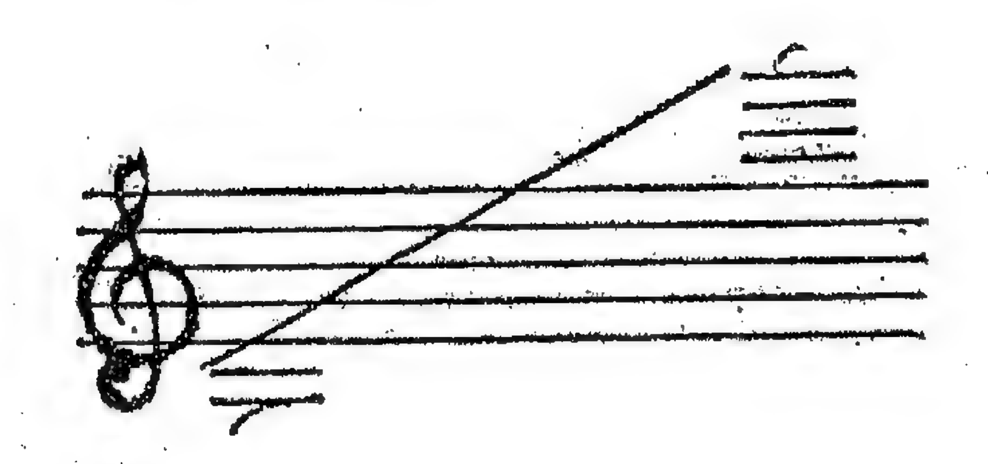
ان الكمنجة هي سلطانة الأوركستر بلا مراء. فما من آلة أخرى حتى اللاتي من فصيلتها تضارعها في جمال الرنين أو في قوة الصوت أو في سرعة العفق والانتقال أو في حساسية الوتر عند اهتزازه تحت ضغط الاصبع. وهي تمتاز أيضا بخاصية ثمينة تمكنها من تنويع الشدة المطلقة للأصوات الى ما لا نهاية كما هو الحال في الصوت البشري. وفضلا عن ذلك فانها الآلة الوحيدة مع الأرغن التي لها القدرة على مد الأصوات الى حد غير محدود.

تحتوي الكمنجة على أربعة مقامات مسوية على الأبعاد الخماسية (كنت) وهي بحسب الترتيب التنازلي لأصواتها (١) مي (٢) لا (٣) ري (٤) صول



أما في الدوزان المصري فالمقامات الأربعة المذكورة تسمى حسب ترتيبها السابق كردان. نوا. دوكاه. يكاه وأبعادها رباعية ما عدا البعد بين المقام الثالث والرابع فهو خماسي.

تبدأ منطقة الكمنجة الصوتية من مقام صول وتنتهي غالبا عند جواب جواب جواب مقام لا أو أوكتافه الثالث فمساحتها تشمل اذن ٢٣ درجة



وهى مساحة واسعة يحسن بالعازف أن لا يتعداها اجتنابا للتنشيذ فى المفق .

تلائم منطقة الكمنجة الطبقات الحادة والمتوسطة الحدة ولذلك ميزوهـا عن غيرها بمفتاح صول المسمى باسمها .

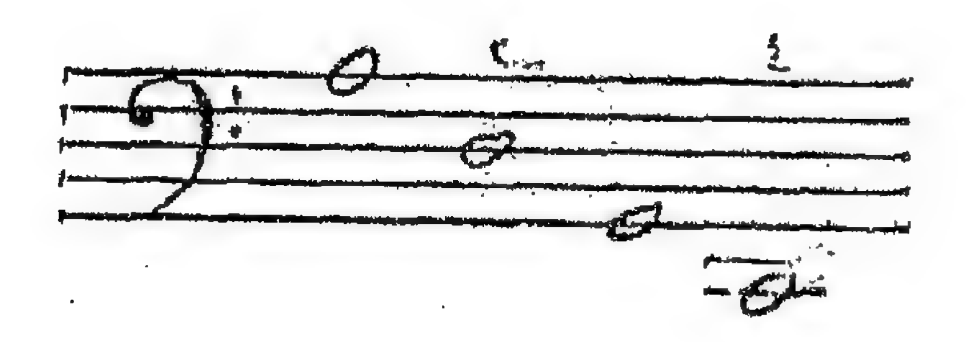
هذا ويبلغ ارتفاع الكمنجة ٦٠ سنتيمترا وطول قوسها ٧٥ سنتيمترا .

أما القوس فقد كان ولا يزال عند العرب والتونسيين والصينيين عبارة عن عود من الغاب طرفاه متصلان بضفيرة قصيرة من شعر الخيل يتخذ شكل القوس بفعل توتر الضفيرة ولذلك سمى بهذا الاسم .

وقد بدأ تطوره فى البلاد الأوروبية منذ القرن الثانى عشر غير انه لم يبلغ درجته الحالية من الكمال الا على يد الموسيقار الفرنسى تورت Tourte (١٧٤٨ ـ ١٨٣٥) الذى حدد أطواله .

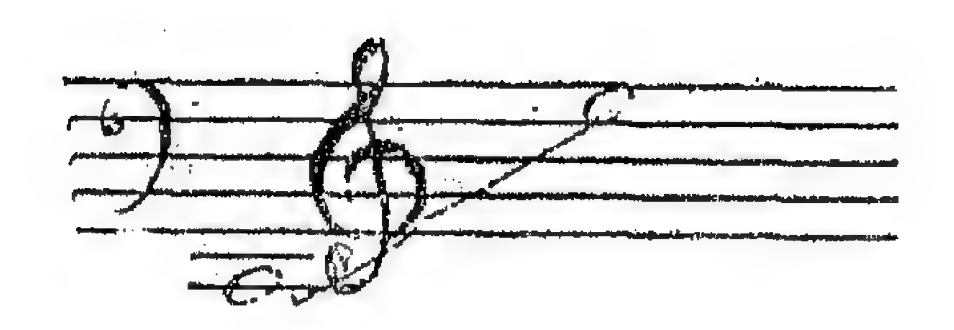
الفيولونسل

الفيولونسل آلة من فصيلة الكمنجة يبلغ ارتفاعها ١٢٠ سنتيمترا وطول قوسها ٧٢ سنتيمترا وتحتوى على أربعة مقامات موزونة كالكمنجة على الأبعاد الخماسية وهى بحسب الترتيب التنازلى لأصواتها (١) لا (٢) رى (٣) صول (٤) دو



تبعد مقامات الفيولونسل عن مقامات الكمنجة بعدا تنازليا ذا الاثنى عشر .

تتكون منطقة الفيولونسل الصوتية من ٢٤ درجة تبدأ من مقام دو فى مفتاح فا وتجتاز فى صعودها مقامات مفتاح دو (سطر رابع) ثم تنتهى عند درجة مى أوكتاف فى مفتاح صول .



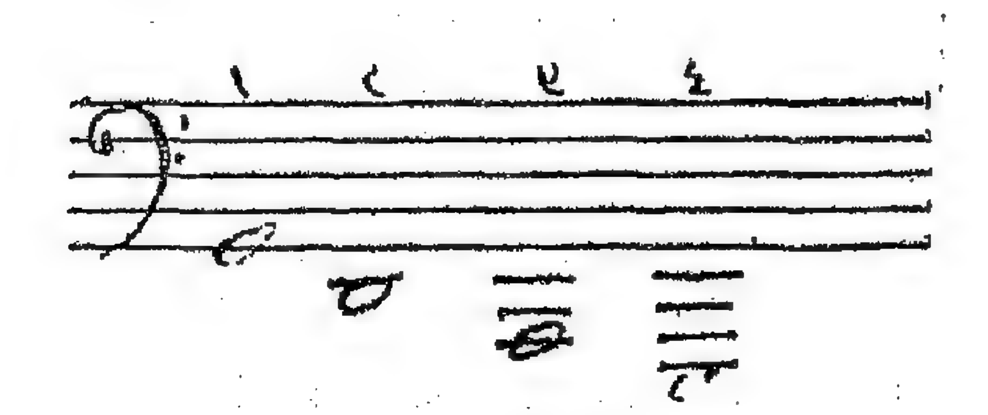
تلائم منطقة الفيولونسل الطبقات الغليظة (باص) والحادة (تينور) من الرجال .

الكنترباس

الكنترباس آلة من فصيلة الكمنجة أيضا أدخلت حديثا على الأوركستر المصرى . وهو أضخم آلة من الآلات ذات القوس وأغلظها طبقة .

يبلغ ارتفاعه مترين وطول قوسه ٦٠ سنتيمترا .

يحتوى الكنترباس على أربعة مقامات وهى ـ بحسب ترتيبها التنازلى ـ (١) صول (٢) رى (٣) لا (٤) مى أى بعكس ترتيب مقامات الكمنجة وذلك لأنها موزونة على الأبعاد الرباعية لا على الأبعاد الخماسية كما فى الكمنجة .



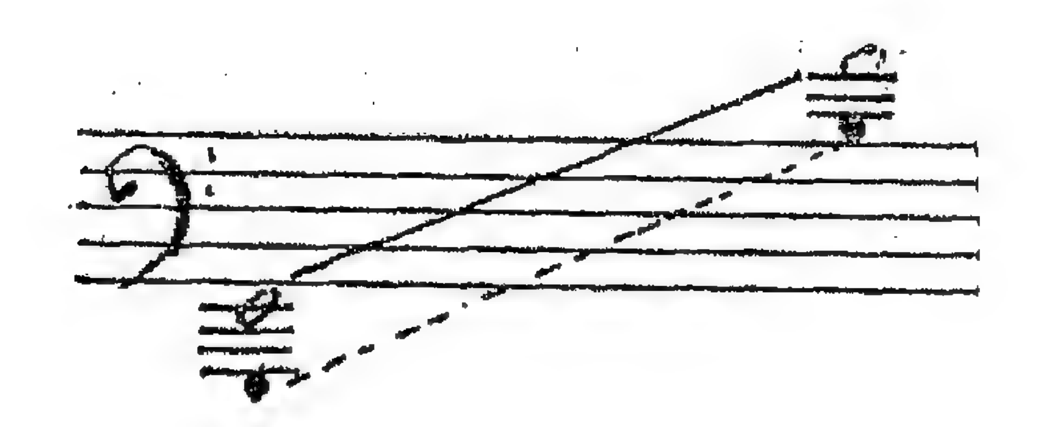
ولما كانت طبقة الكنترباس واطئة جدا فقد اتفق الموسيقيون على تدوينها من جوابها منعا لكثرة استعمال الخطوط الاضافية .



تبعد مقامات الكنترباس عن مقامات الفيولونسل الأبعاد التنازلية الآتية :

بعدا ذا التسعة بالنسبة للمقامين الأولين
« ثمانيا (أوكتاف) « « الثانيين
« سباعيا « « الثالثين
« سداسيا « « الرابعين

تتكون منطقة الكنترباس الصوتية من ١٨ درجة بدايتها من مى ونهايتها فى لا من الأوكتاف الثالث .



وتنحصر وظيفته فى ضرب الوحدة ومساعدة الفيولونسل

الناى

أصله ضائع فى بطون التاريخ . جاء ذكره فى التوراة واعتبره اليونانيون القدماء

آلة قومية لهم . فهو اذن أقدم آلات النفخ على الاطلاق ومنشأها جميعها .

هو عبارة عن أنبوبة من الغاب مجوفة يستعمل بوضع فتحته العليا على الفم وضعا مائلا بحيث يمس جزء منها جزءا من الشفتين ويكون جزؤها الآخر بعيدا عن الشفتين لأجل أن يلتق الخارج من الفم عند النفخ بذلك الجزء البعيد وبذا يحصل الصوت .

الدف

هو عبارة عن دائرة خشبية معلق بها صنوج نحاسية ومشدود عليها طبقة رقيقة من جلد السمك تسمى رق .

يوقع على الدف اما بالضرب على الصنوج المعلقة بالدائرة وهو ما يسمى بالتك أو بالضرب على الرق باليد مبسوطة وهو ما يسمى بالنم أو الدم .

الدف أو الرق أقدم آلات الطبول عهدا وهو أهم الآلات الايقاعية المستعملة فى الموسيقى العربية . كان قديما خاصا بالنساء تستعملنه في الرقص وهو الآن آلة عامية في البلاد العربية وفى أسبانيا وايطاليا .

البيانو

البيانو آلة ذات أوتار معدنية تضرب بمطارق .

يحتوى البيانو على منطقة صوتية شاملة لسبعة دواوين كروماتيكية بدايتها من نغمة (لا) .

يركب عادة لنغمات الديوان الغليظ الأول وتر واحد سميك لكل نغمة ولنغمات

الديوان الثانى وتران متماثلان أقل سمكا من الوتر الأول ولنغمات الخمسة دواوين الباقية ثلاثة أوتار رفيعة متماثلة .

تتولد أصوات البيانو من الاهتزاز الناشىء عن طرق الأوتار بمطارق من الخشب ذات رؤوس ملبسة بطبقة خفيفة من اللباد وأياديها متصلة بشرائط بيضاء وسوداء تنتقل عليها الأصابع عند العزف وتسمى بالمضرب وبالفرنسية كلافييه clavier

يتكون المضرب من ٨٥ شريطا ٥٠ منها كبيرة بيضاء تمثل السلم الماجور الدياتونى و ٣٥ صغيرة سوداء مرتفعة عن مستوى الأولى تمثل انصاف المقامات المكملة للسلم الكروماتى .

حل البيانو فى سنة ١٧١١ محل آلة الكلافسن (clavecin) التى كانت قد ظهرت منذ القرن الخامس عشر ، وينسب اختراعه إلى الميكانيكى الفلورنسى برتولوميو كريستوفورى (Bartoloméo Cristofori) الذى كان أول من ابتكر المطارق الملبسة باللباد لاستعمالها بدلا من المضارب ذات الريشة التى كانت موجودة فى الكلافسن .

وقد نشأ عن هذا الابتكار أن صار فى مقدور العازف أن يضرب الصوت الواحد بدرجات مختلفة من اللين والشدة بينما كان هذا الأمر متعذرا فى الكلافسن حيث كانت الريشة تنبر على الأوتار فلا يصدر عنها إلا أصوات متشابهة فى الشدة ولهذا السبب سمى البيانو حين ظهوره « بيانو فورتى » piano forte بمعنى لين شديد ومع الزمن استبعدت اللفظة الأخيرة اختصارا فى الاسم .

ظهر أول بيانو من الطراز الحديث فى أوائل القرن التاسع عشر من صنع

الميكانيـكى روبير ورنم Robert Warnum فانتشر انتشارا هائـلا لسهـولة استعماله . ومن ذلك الحين أخذ الميكانيكيون الغربيون وعلى الأخص الفرنسيون والألمان والنمساويون فى تحسينه واستيفاء دقته واتقان صناعته حتى بلـغ درجـة كبيرة من الكمال والجمال .

وقد كان من أهم التطورات التى حدثت فى صناعة البيانو فى أواخـر القـرن التاسع عشر اتساع منطقته الصوتية حتى بلغت سبعـة دواوين بينـما كانت تلك المنطقة تتراوح بين ثلاثة وستة دواوين فى الـكلافسن .

أما آلة الـكلافسن فيرجع أصلها إلى آلة يقال لها سمبالو cembalo كانت منتشرة فى أوروبا فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر خصوصـا فى هنغـاريا وبوهيميا حيث كان لها المقام الأول فى أوركسترات تلك البلاد . وهى عبـارة عن صندوق خشبى بهيئة شبه المنحرف عرضه ١٣٧ سنتيمترا ومركب عليه بالعرض أوتار معدنية مثبتة بملاوى بواقع ثلاثة أوتار إلى خمسـة لـكل نغمة . والأوتار المذكورة كانت تهتز بالنقر عليها بمضربين مرنـين يحركهما العازف بخفـــة بيـديه الاثنتـين .

وقد كانت لهذه الآلة منطقة صوتية محتوية على أربعة دواوين . أما التوقيـع عليها فقد كان يحصل بوضعها فوق منضدة أمام العازف .

ولما أبدلت المطارق اليدوية بمضارب ذات ريشة تطور السمبالو وسمى أولا épinette ثم virginale ثم clavicorde وأخيرا كلافسن عند ما ركبت له القوائم وزيدت منطقته الصوتية إلى ما يقرب من الخمسة دواوين .

هذا ويرجع أصل السمبالو إلى آلة السنتور (راجع صحيفة ٢٦٣) التى دخلت

مع العرب بلاد الأندلس ومنها انتقلت إلى البلاد الأوروبية الأخرى حيث تطورت وسميت سمبالو .

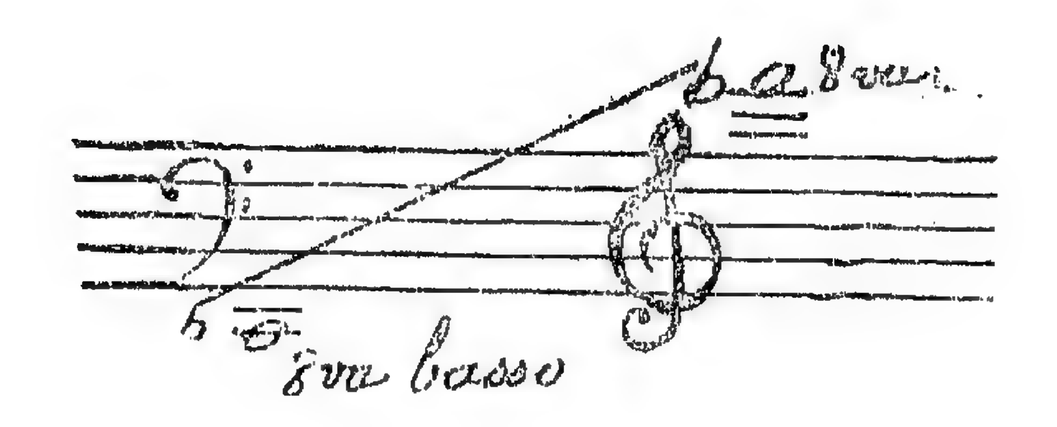
الصنج أو الجنق

الصنج أو الجنق وبالفرنسية Harpe آلة شجية ذات أوتار معدنية تنقر بالأصابع .

ترجع الفكرة الأصلية لآلة الصنج إلى قدماء المصريين على الأقل أى إلى ما قبل ستة آلاف سنة كما هو ثابت من عدة نقوش أثرية بارزة . وقد كان عندهم من تلك الآلة أشكال كثيرة مكونة من ٤ أوتار إلى ١١ أو ١٢ وترا يرى فى البعض منها الشكل الأنيق الحالى آخذا فى الظهور .

رؤى الصنج بعد ذلك عند العبرانيين ثم فى جميع المدنيات الكبيرة دائم الازدياد فى مداه ولكن بدون تركيب ميكانيكى . وقد وفق نادرمان Naderman (١٧٧٣ ـ ١٨٣٥) إلى اختراع تركيب عجيب حقا ليس له مثيل فى أي آلة أخرى قام بتكميله سيباستيين إرار Sebastien Erard صانع الآلات الموسيقية الشهير (١٧٥٢ ـ ١٨٣١) وأدخل عليه تحسينات شتى جعلت الصنج صالحا للانضمام إلى آلات الأوركستر الحديث حيث أن استعماله فى الوقت المناسب وبالقدر اللازم يخلق روحا تارة ملائكية وتارة فخمة مطبوعة دائما بكل عذوبة وحلاوة .

يحتوى الصنج على منطقة صوتية شاملة لستة وأربعين مقاما مسوية على نغمة دو بيمول ماجور دياتونيك .



ويوجد حول قاعدته سبعة بيدالات (دواسات) فى الامكان خفض وتثبيت كل واحد منها داخل شقين مختلفين .

كل بيدال من البيدالات السبعة المذكورة متصل بالأوتار الممثلة لكل درجة من الدرجات السبعة المكونة لنغمة دو بيمول ماجير المشار اليها بأعلى . فاذا أنزل بيدال الى الشق الأول قصر طول الأوتار المتصلة به بما يرفع نغمتها مقدار عربة واذا أنزل الى الشق الثانى ارتفعت النغمة بمقدار عربة أخرى .

فاذا هبط مثلا البيدال المتصل بأوتار فا بيمول الى الشق الأول أصبحت كل الـ فا ناتوريل وبه صارت النغمة صول بيمول ماجير .

واذا هبط البيدال المتصل بأوتار دو بيمول الى الشق الأول أيضا أصبحت كل الـ دو بيكار وصارت النغمة رى بيمول ماجير .

وهكذا فيما يختص بالبيدالات الأخرى فبنزولها الى الشق الأول تخلق نغمات لا بيمول ومى بيمول وسى بيمول وفا ماجير ودو ماجير حيث تكون البيدالات جميعها فى الشق الأول أى في وسط الطريق .

ولنعد الآن الى البيدال الأول ـ بيدال فا ـ فاذا أنزلناه الى الشق الثانى قصرت أوتاره مرة أخرى وصارت فا دييز وبذلك تصبح النغمة صول ماجير واذا فعلنا هكذا فى الستة بيدالات الأخرى نحصل كل مرة على نغمة ماجير

جديدة حتى اذا هبطت السبعة بيدالات جميعها ودخلت فى شقها الأسفل تصبح الآلة مسوية على نغمة دو دييز بدلا من دو بيمول .

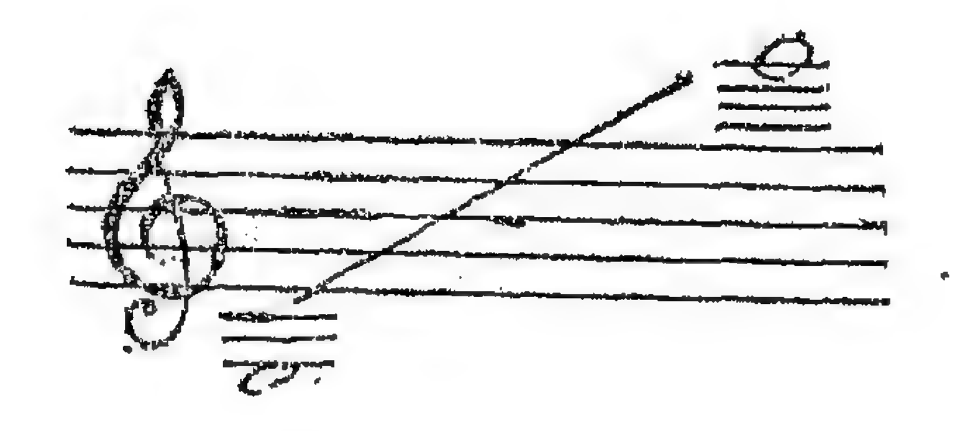
أما بخصوص طريقة كتابة الموسيقى للصنج فان السلم الكروماتى ممنوع عنه قطعيا الا فى الحركات البطيئة جدا لأن كل نوتة كروماتيك تتطلب تحريك بيدال كما وأن السلم الميئير لا يقل عنه صعوبة ولو الى درجة أخف نظرا لتقلب الدرجة السابعة والدرجة السادسة كذا والانتقالات (مودولاسيون) السريعة لا سيما التى بين نغمات متباعدة فانها خطرة وغير مأمونة .

لذلك تكون النغمات الاكثر ظهورا فى الصنج هى النغمات التى تحتوى على أكثر ما يكون من البيمولات لأنها تشغل الأوتار في كامل أطوالها كذا والنغمات الماجير لسهولتها نظرا لأن الآلة نفسها مسوية على الماجير .

هذا ويبلغ ارتفاع الصنج ١٧٥ سنتيمترا .

الكلارينيت

الكلارينيت أوسع آلات النفخ منطقة لاحتوائها على ٢٤ درجة صوتية أولها مى وآخرها صول فى الأوكتاف الرابع .

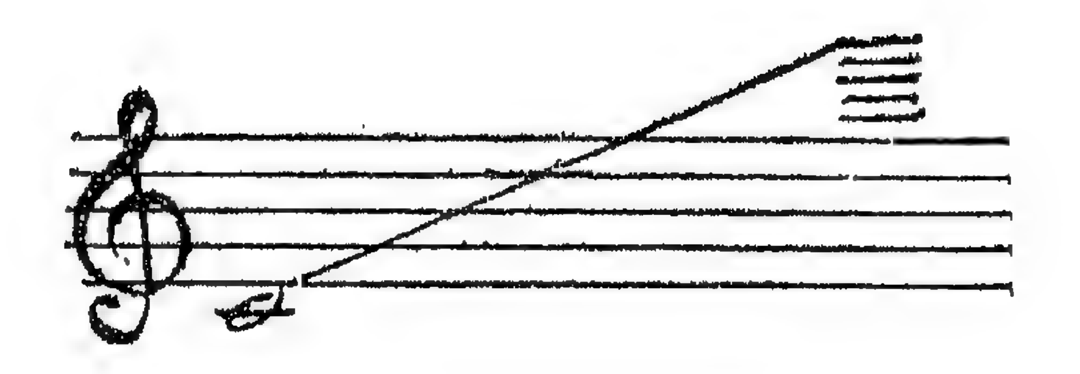


ويبلغ ارتفاعها ٦٧ سنتيمترا .

أول من صنع الكلارينيت هو الميكانيكى دينر Denner حوالى سنة ١٦٩٠ غير أنها لم تستعمل بصفة جدية إلا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر .

الفلاوت

يبلغ ارتفاع الفلاوت ٦٧ سنتيمترا وتحتوى منطقتها الصوتيـة على ثلاثة دواوين كامـلة .



لم يفكر فى وضع الفتحة الجانبية للفلاوت المستعملة الآن فى الأوركسترات الأوروبية الا فى سنة ١٧٢٠ وظلت تلك الآلة على حالتها حتى سنة ١٨٤٧ حيث قام بوهم Boehm البافارى بتثبيتها على أساس علمى .

الفصل السادس عشر

الهارمونى (١)

ما من شك من أن الهارمونى رأى النور فى العصور الخالية العريقة فى القدم . ففى زمن الدولة الاغريقية القديمة كان الشعراء والمغنون يقطعون أشعارهم بتآلفات صوتية يوقعونها بقوة على الآلة التى كانوا يعزفون عليها . فهذه التآلفات كانت فى الواقع نوعا من أنواع الهارمونى .

كانت الموسيقى فى بادىء الأمر ميلودية محضة لأنها كانت قائمة على أصوات فردية متتابعة . ثم اشتركت أصوات كثيرة فى غناء اللحن الواحد فنشأ عن ذلك النوع الغنائى المسمى بالنغم الآحادى unisson . ولما نما الشعور الموسيقى وزاد دقة وحساسية صار الغناء بلحنين مختلفين تربطهما روابط فنية معينة فبرز فن الكنتربوان الذى اشتهر فى العصور الوسطى .

ظلت الحال كذلك مدة من الزمن لا يعرف مقدارها بالضبط حتى أتى اليوم الذى أبدلت فيه النوتات المتحركة (الكنتربوان) بنوتات ثابتة (التآلفات) وهكذا تكون الهارمونى وأخذ شكله الحالى دون أن يعرف له مصدر أو مخترع ، وغاية ما فى الأمر أن جاء ذكره على لسان بعض المؤلفين الموسيقيين فى القرن الثالث عشر .

---

(١) من اليونانية هارمونيا بمعنى انسجام أو توافق .

ولربما جاز القول أيضا أن لضيق نطاق النغمات فى الموسيقى الافرنجية نصيب فى ظهور هذا الاختراع العجيب ، على انه مما لا ريب فيه أن الشعوب الأوروبية قابلته بالاعجاب الشديد وانتشر فى بلادهم انتشارا هائلا وأضفى على موسيقاهم لونا جديدا جذابا وألبسها حلة قشيبة من الرونق والجمال .

ونظرا لما للهارمونى من الأهمية فى الميدان الموسيقى نرى لزاما علينا أن نتقدم إلى القارىء بشرح وجيز لقواعده الأساسية الرئيسية تنويرا للأذهان وتعميما للفائدة .

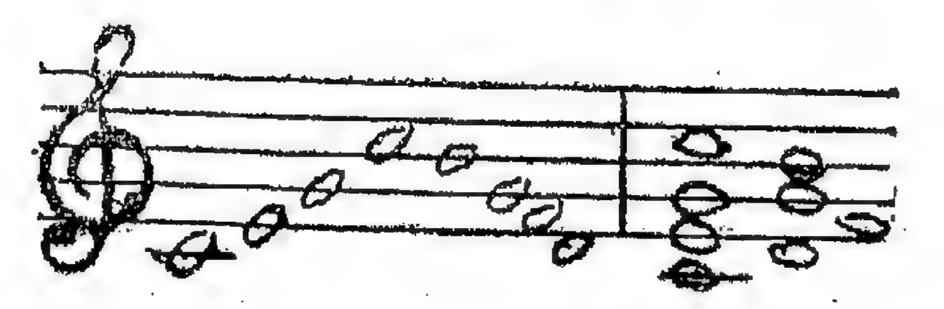
ومما هو جدير بالذكر فى هذا المقام أن بعضا من موسيقيينا الحاليين يحاولون ادخال الهارمونى فى تلاحينهم بحجة التجديد والتحسين ولكن يبدو ان محاولتهم هذه لم تحظ بنصيب كبير من النجاح ليس لما بين الموسيقتين الشرقية والغربية من فروق في مسافاتهما الصوتية فحسب بل وعلى الأخص لعدم انسجام هذا النوع من التلحين مع المزاج الفنى القومى إلى يومنا هذا .

* * *

الهارمونى هو مجموعة أو سلسلة أصوات ترتاح إليها الأذن ، ويقال له أيضا علم التآلفات .

يكون هناك هارمونى اذا صدر صوتان مختلفان أو أكثر فى آن واحد .

الأصوات المكتوبة أفقيا على مدرج والتابعة اذن للون الميلودى تصبح تابعة للنظام الهارمونى إذا كتبت عموديا .



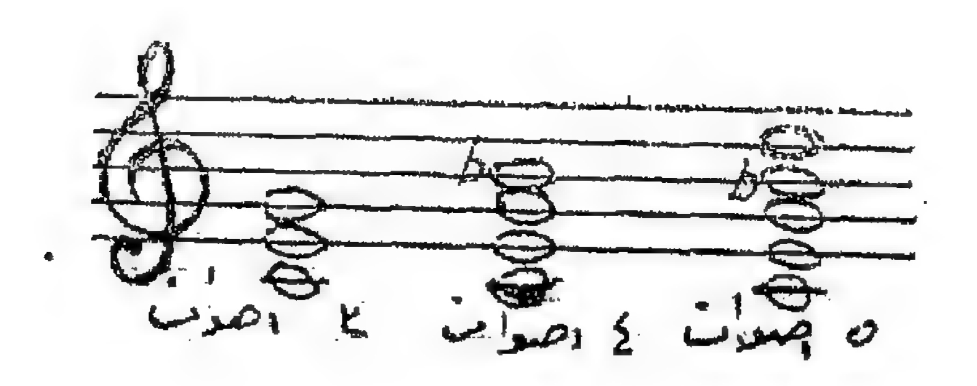
التآلفات

التآلف وبالفرنسية اكورد accord هو مجموعة من أصوات مختلفة مرتبة ترتيبا خاصا لكي تؤدى في وقت واحد.

التآلف ذو الصوتين لا وجود له لأنه لا يكون واضحا الوضوح الكافى. وهو لا يخرج عن كونه مسافة صوتية أو تآلفا ناقصا، غير مستوف، عنصر من عناصره بقى بدون تحديد.

فالتآلفات الحقيقية هى التى تحتوى على ثلاثة أصوات أو أربعة أو خمسة أصوات.

تكونت التآلفات المذكورة فى حال الأصل من ثالثات موضوعة بعضها فوق بعض وناشئة عن ظاهرة رنين الأجسام الطنانة: ولذلك سميت بالأساسية.



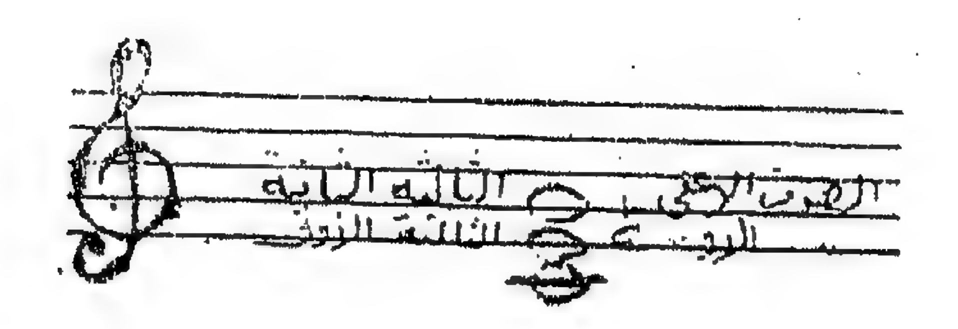
التآلفات المركبة من ثلاثة أصوات هى وحدها التى تسمى تآلفات متفقة. أما التآلفات الأخرى فتسمي تآلفات متنافرة.

التآلفات المتفقة

تكتب نوتات التآلف المتفق بعضها فوق بعض ويسمى الصوت الأسفل باص وهو أغلظ صوت في التآلف والصوت الثانى يسمى الأوسط والثالث

يسمى الأعلى .

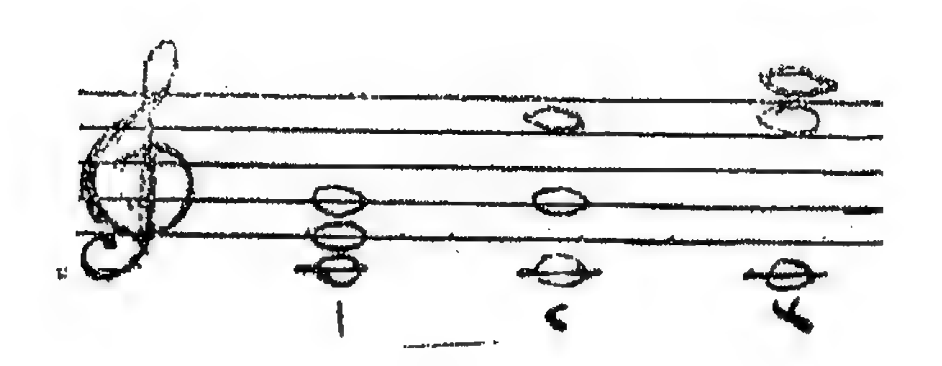
التآلف المركب من ثلاثة أصوات يشتمـــل على نوتة باص وهى النوتة الأساسية وعلى ثالثة فوق النوتة المذكورة وعلى ثالثة ثانية فوق الثالثة الأولى مثل :



باص

بناء على ذلك يتركب التآلف المتفق من ثالثة وخامسة بالنسبة إلى النوتة الأساسية .

هذا ويجوز تركيب أصوات التآلف السابق على أشكال أخرى بشرط أن تبقى نوتة الباص كما هى . مثال :

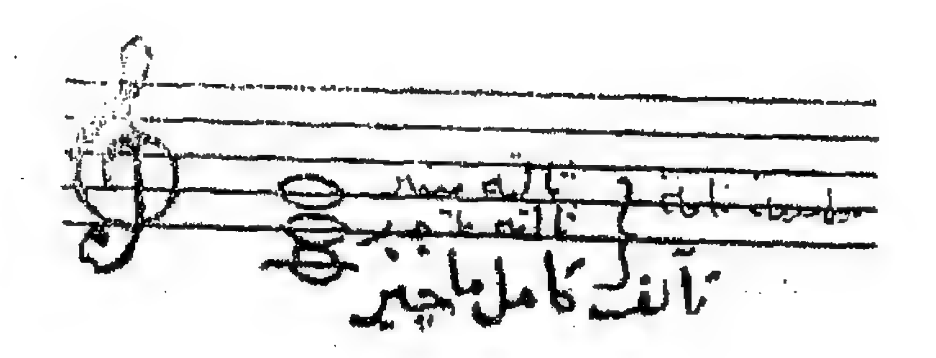


ففى الشكل الأول يتكون التآلف من دو و مى و صول وفى الشكل الثانى من دو و صول وجواب مى وفى الشكل الثالث من دو وجوابى مى و صول . والأصوات الثلاثة هى هى لم تتغير .

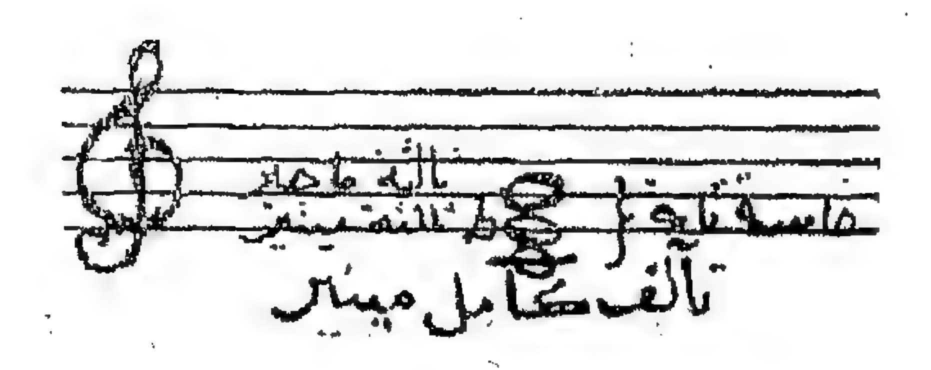
التآلفات المتفقة عـــلى ثلاثة أنواع

(١) تآلف كامل ماجير وهو يتركب من ثالثة ماجير ومسافتها مقامان

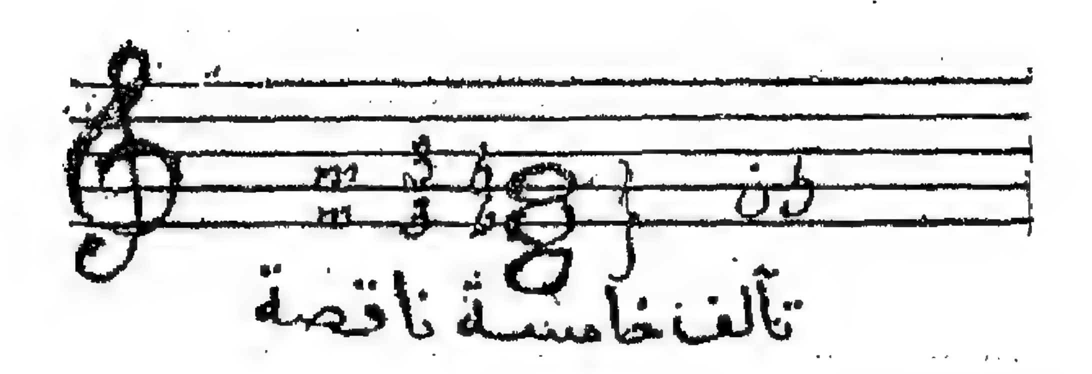
كما هو معروف وثالثة مينير ومسافتها مقام ونصف فالمجموع ثلاثة مقامات ونصف أي ما يعادل مسافة خامسة مضبوطة أو تامة وهو أفضل وأتم التآلفات (١)



(٢) تآلف كامل مينير وهو يتركب من ثالثة مينير وثالثة ماجير أي ما يعادل أيضا مسافة خامسة تامة مضبوطة:



(٣) تآلف خامسة ناقصة وهو يتكون من ثالثتين مينير ويشار اليه برقم 5 مصحوبا بحرف ن .

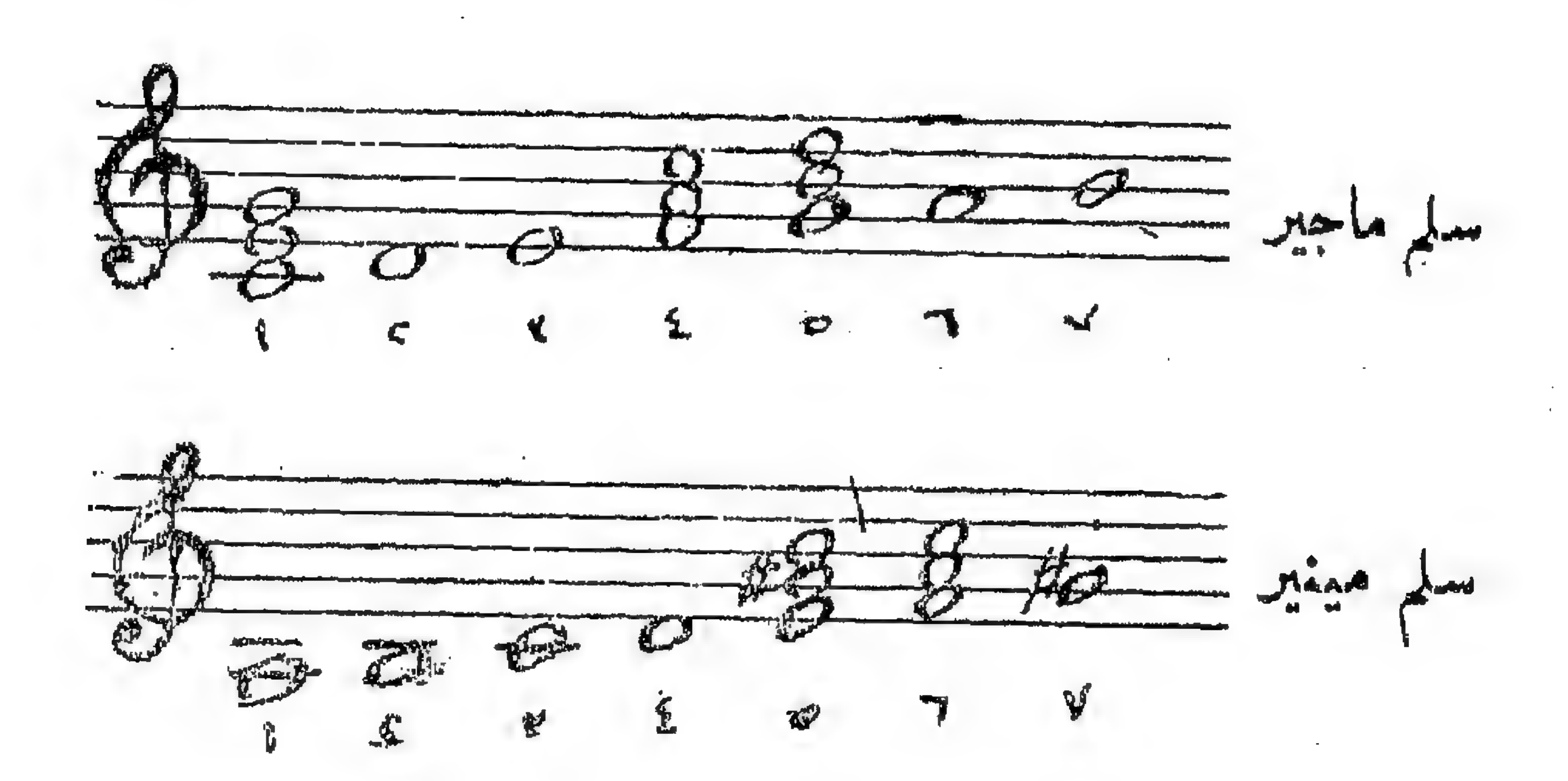


---

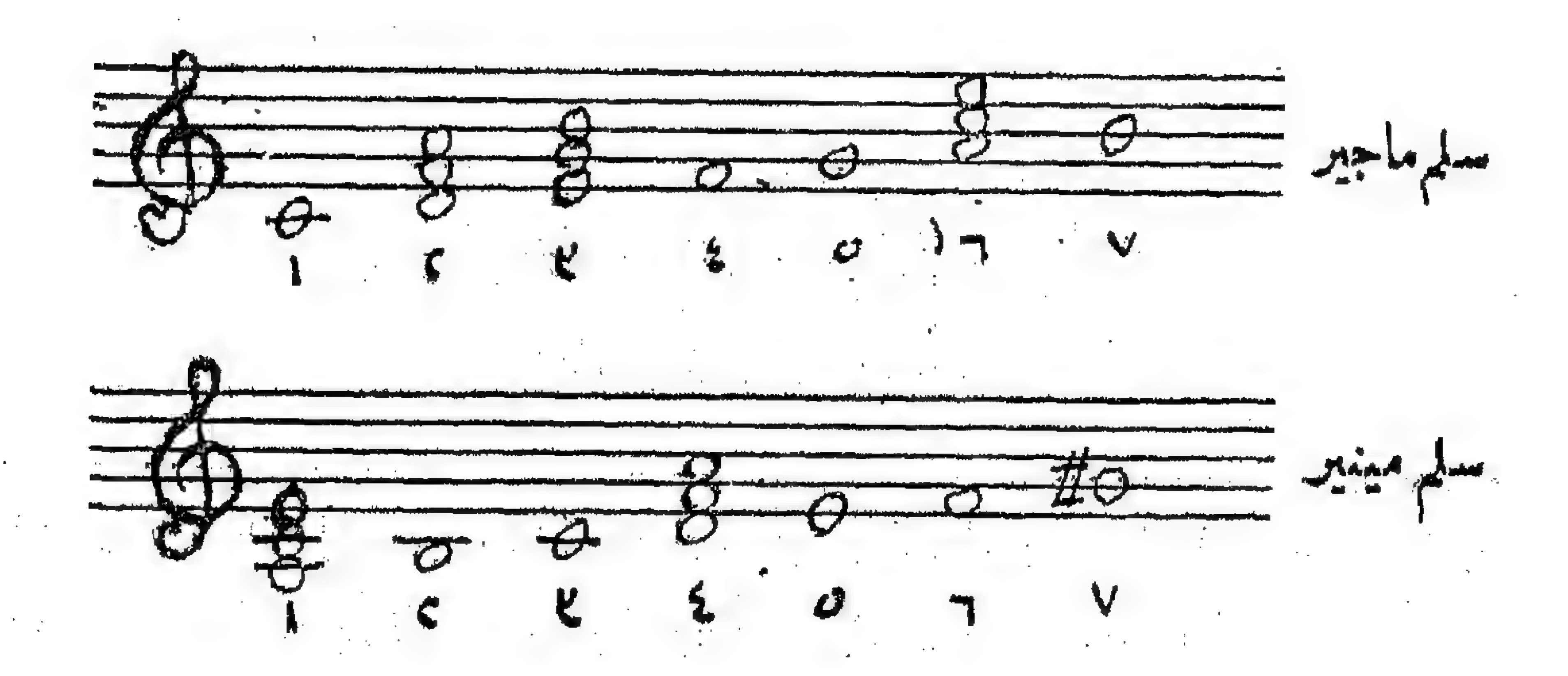
(١) في هذا الفصل ومن باب الاختصار سيشار إلى الماجير بحرف M والمينير بحرف m والأبعاد بأرقامها الافرنجية والتآلف بحرف ت والبعد الزائد برقمه مصحوبا بحرف ز والبعد الناقص برقمه مصحوبا بحرف ن والحساس بحرف ح والمضبوط أو التام بحرف م .

مراكز التآلفات المتفقة فى السلم الدياتونى

يوجد التآلف الكامل الماجير ، بحكم ابعاده سالفة الذكر ، على الدرجة الأولى والرابعة والخامسة من السلم الماجير ، وعلى الدرجة الخامسة والسادسة من لسلم المينير ، هكذا :

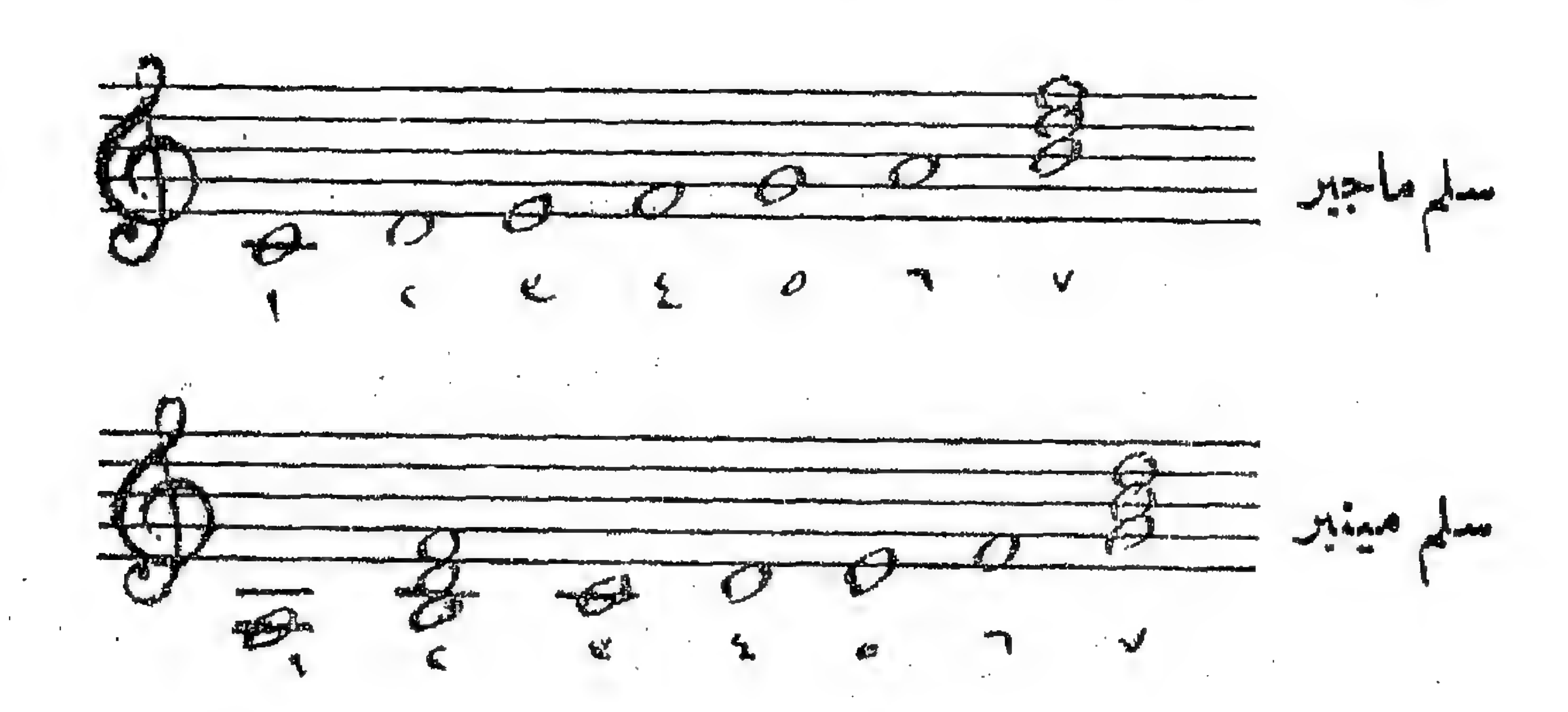


ويوجد التآلف الكامل المينير على ثانى وثالث وسادس درجة من السلم الماجير وعلى أول ورابع درجة من السلم المينير هكذا :

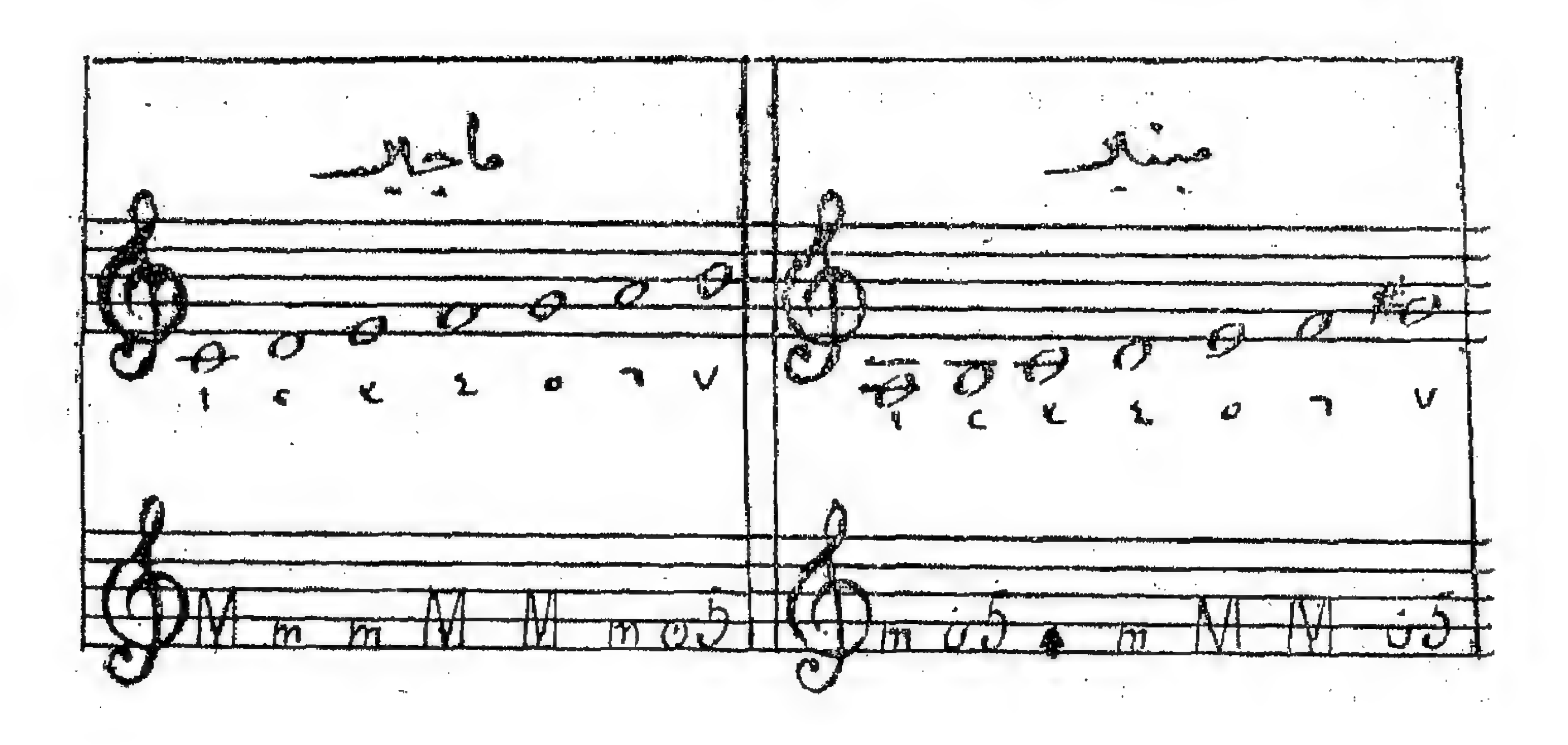


ويوجد تآلف الخامسة الناقصة على الدرجة السابعة من السلم الماجير وعلى

الدرجتين الثانية والسابعة من السلم الميئير :



وفيما يلي جدول شامل لما تقدم من البيانات :



يستخلص مما سبق ايضاحه أن كل درجة من درجات السلم الدياتونى ، سواء أكان ماجير أم مينير ، تصلح لأن تكون نوتة باص لتـــآلف أساسى ذى ثلاثة أصـوات دون تداخل نوتات غريبة عن النغمـة ما عـدا الدرجة الثالثة من السلم المينير المشار إليها بالعلامة * والتى لا تصلح إلا لتآلف الخامسة الزائدة المركب من ثالثتين ماجير - دو - مى - صول دييز والذى يرى أغلب المشتغلين بالنظريات

الموسيقية أن لا فائدة منه فضلا عن كونه ثقيل على السمع الى درجة لا تسمح باعتباره من هيئة التآلفات المتفقة .

انتساب التآلفات الى نغمات أخرى

تنتسب التآلفات المبينة بالجدول السابق ، بحكم وضعها الطبيعى فى السلم الدياتونى ، إلى سلم دو ماجير وسلم لا مينير .

فاذا نقلنا تآلفا من التآلفات المذكورة من مركزه الأصلى ووضعناه فى مركز تآلف آخر من نوعه خرج طبعا عن نغمته الأصلية وانتسب إلى نغمة أخرى .

وبناء على ذلك ينتسب كل تآلف من التآلفات الكاملة الماجير والتآلفات الكاملة المينير إلى خمس نغمات ثلاث منها ماجير واثنتين مينير وكل تآلف من تآلفات الخامسة الناقصة إلى ثلاث نغمات واحدة منها ماجير واثنتين مينير (أنظر الجدول السابق)

فالتآلف الكامل دو ـ مى ـ صول مثلا ينتسب إلى سلالم دو ماجير وفا ماجير وصول ماجير وفا مينير ومى مينير إذا عمل به كأول درجة من الأول وخامس درجة من الثانى ورابع درجة من الثالث وخامس درجة من الرابع وسادس درجة من الخامس .

وقس ، على ذلك باقى التآلفات الكاملة الماجير فان كلا منها ينتسب إلى خمس نغمات مختلفة ثلاث ماجير واثنتين مينير حسب الدرجه التى يشغلها فيها .

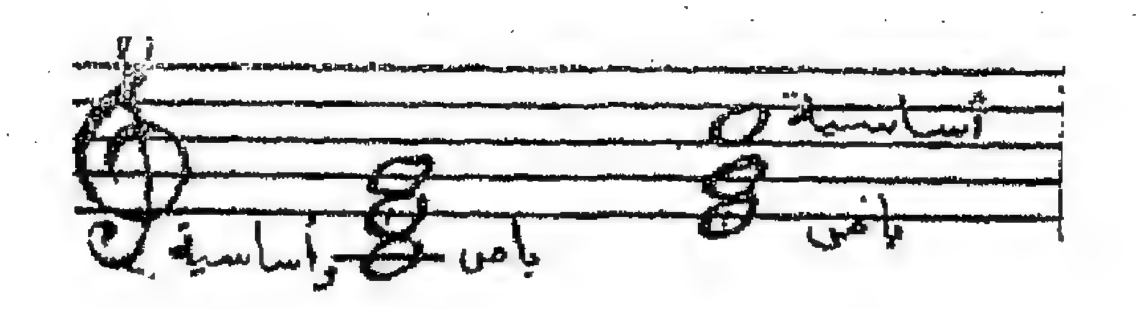
والتآلف الكامل المينير رى ـ فا ـ لا ينتسب هو أيضا إلى سلالم

دو ماجير و سى بيمول ماجير و فاماجير و رى مينير و لا مينير إذا عمل به كثانى درجة من السلم الأول وثالث درجة من الثانى وسادس درجة من الثالث وأول درجة من الرابع ورابع درجة من الخامس .

وتآلف الخامسة الناقصة سى ـ رى ـ فا ينتسب الى سلم دو ماجير وسلم لا مينير وسلم دو مينير اذا عمل به كسابع درجة من السلم الأول وثانى درجة من السلم الثانى وسابع درجة من السلم الثالث .

انقلابات التآلفات المتفقة

سبق أن ذكرنا أن نوتة الباص هى النوتة الأساسية فى التآلف . ونزيد على ذلك الآن أنه اذا وضعت النوتة المذكورة في مكان غير مكانها الأصلى زالت عنها صفة الباص وحلت محلها فيها النوتة الثانية من التآلف (أى الثالثة الأولى) ولكنها تبقى دائما نوتة أساسية أيا كان مكانها فى التآلف ، مثال ذلك :

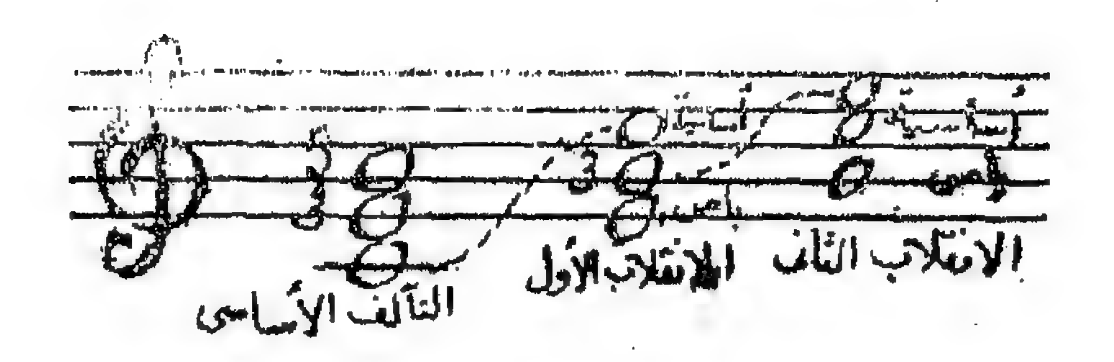


ففى هذا المثال نجد نوتة « دو » دائما أساسية ولو انها نقلت الى الديوان الأعلى بينما النوتة الثانية « مى » أصبحت باص بدلا من دو المنقول وأصبح التآلف منقلبا .

فانقلاب التآلف (renversement) هو عبارة عن وضع احدى نونات

التـآلف فى الباص بدلا من النوتة الأساسيـة .

ففى الانقلاب الأول تصبـح الخامسة ثالثة وفى الانقلاب الثانى تصبـح الخامسة نوتة باص .



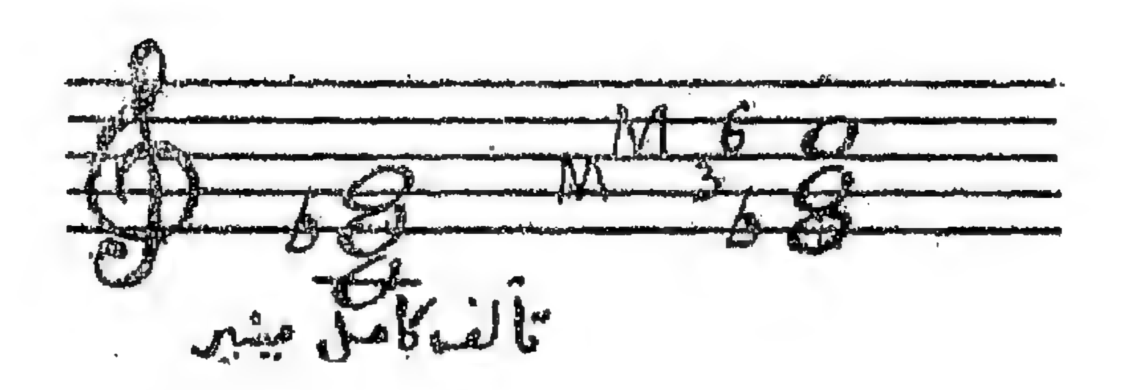
يسمى الانقلاب الأول فى التآلف المتفق « تآلف السادسة » باسم البعـد الموجود بين نوتة الباص والنوتة الأساسية ، ويسمى الانقلاب الثانى تآلف رابعة وسادسة باسم البعد الموجود بين نوتة الباص والنـوتة الأساسية (رابعـة) وبين الباص أيضا والنوتة الكائنة فوق النوتة الأساسية (سادسة) .

الانقلاب الأول أو تآلف السادسة

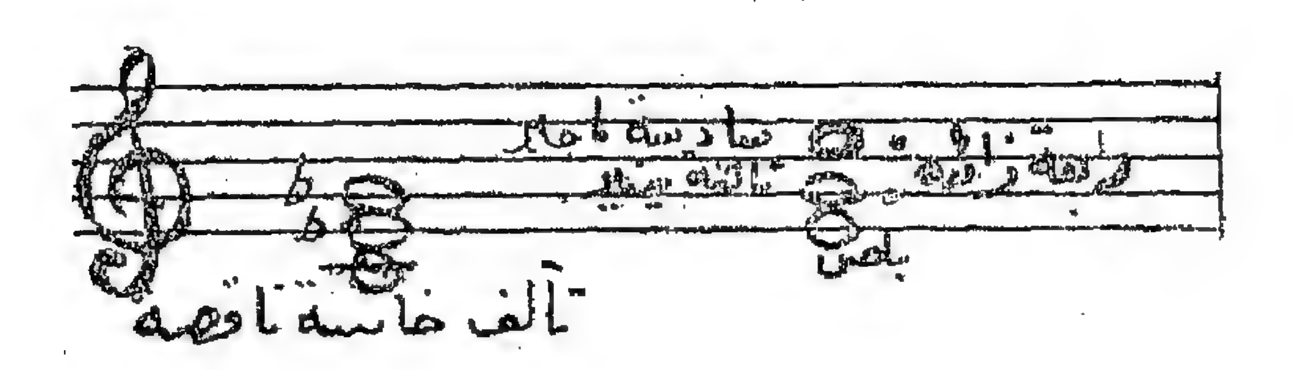
يتكون التآلف الكامل الماجير فى انقلابه الأول من نوتة باص ومن ثالثة مينير وسادسة مينير مثل :



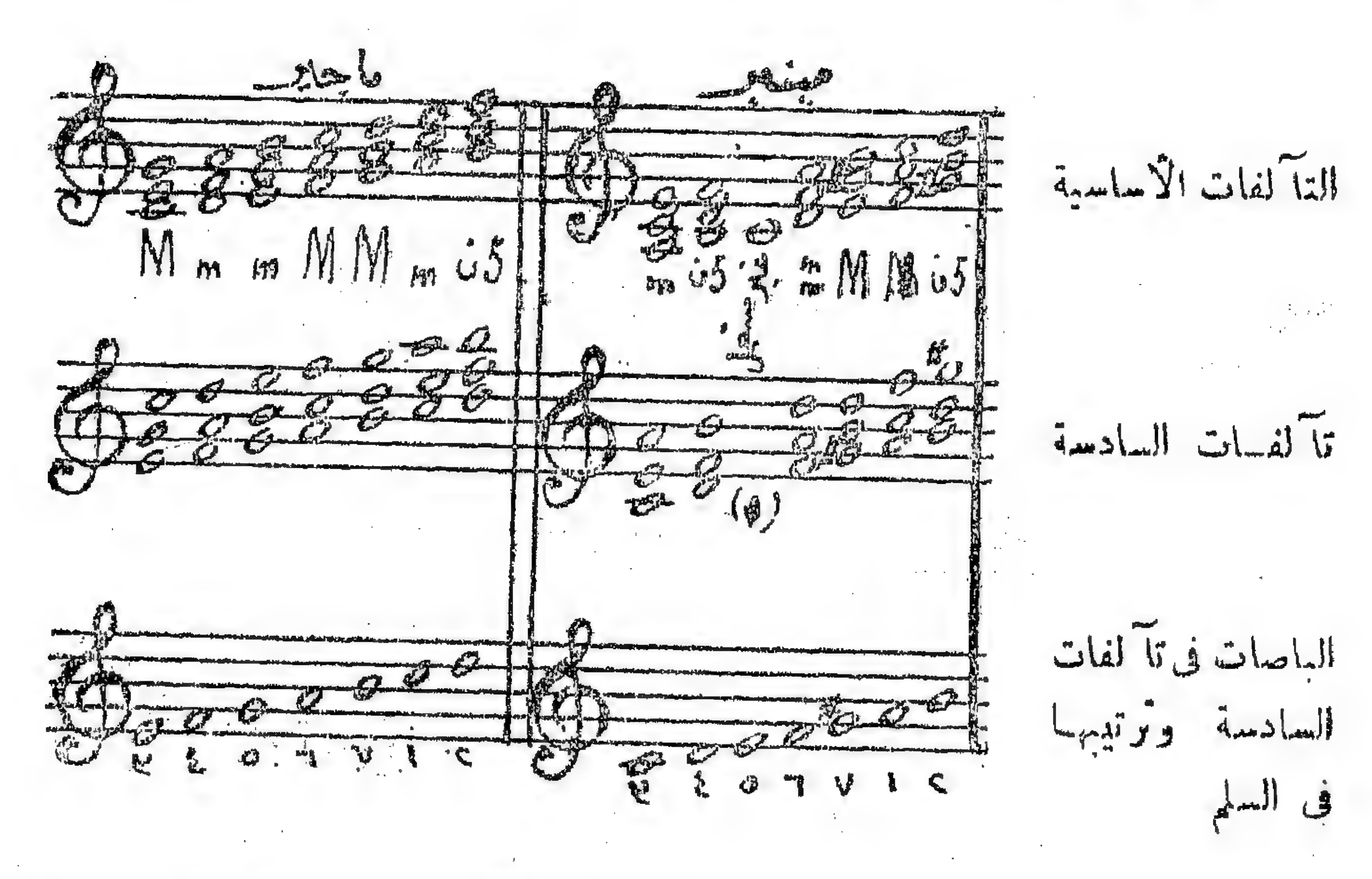
ويتكون التآلف الكامل المينير فى انقلابه الأول من نوتة باص ومن ثالثة ماجير وسادسة ماجير :



ويتركب تآلف الخامسة الناقصة فى انقلابه الأول من نوتة باص ومن ثالثة مينير وسادسة ماجير والمسافة بينهما رابعة زائدة المسماه قديما تريتون والمحتوية على ٣ تن :

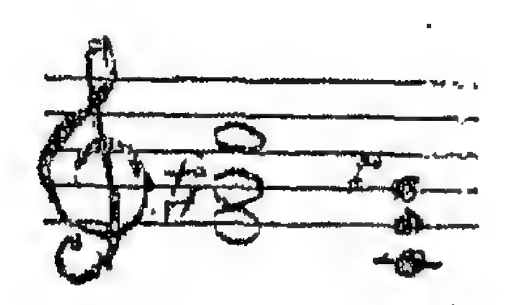


وفيما يلى جدول متضمن تآلفات السادسة فى السلمين الماجير والمينير :



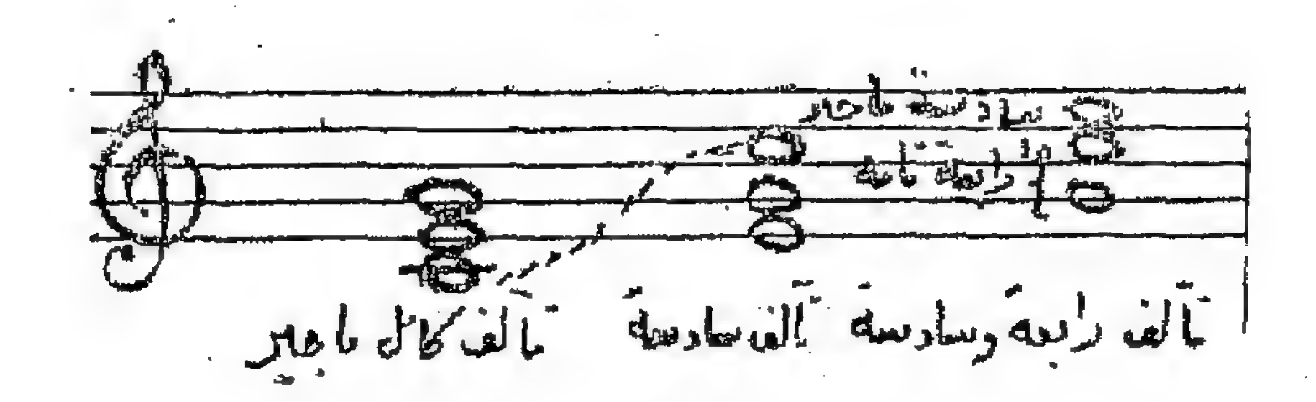
يتبين من هذا الجدول أن فى الامكان تركيب تآلف سادسة على كل درجة

من درجات السلم الماجير أو المينير ما عدا الدرجة الخامسة من السلم المينير المرموز إليه بالعلامة (*) والتى يقابلها انقلاب تآلف الخامسة الزائدة الغير مستعمل :



الانقلاب الثانى أو تآلف الرابعة والسادسة

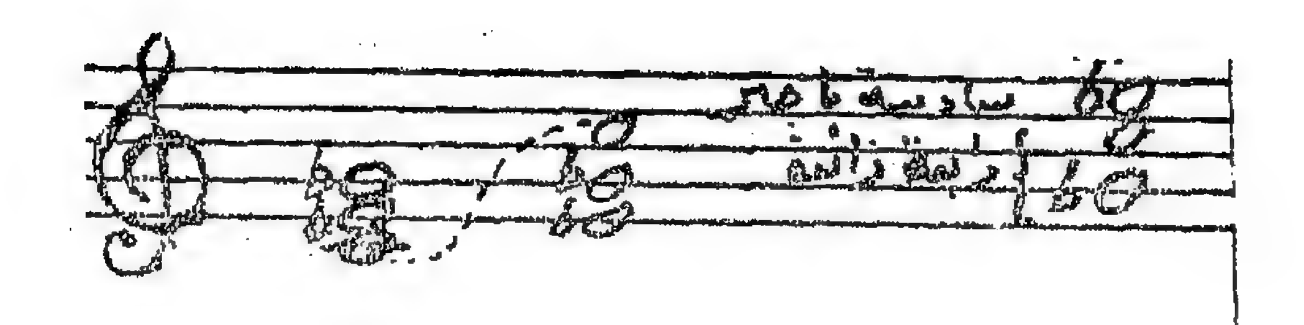
يتركب التآلف الكامل الماجير فى انقلابه الثانى من رابعة مضبوطة وسادسة ماجير :



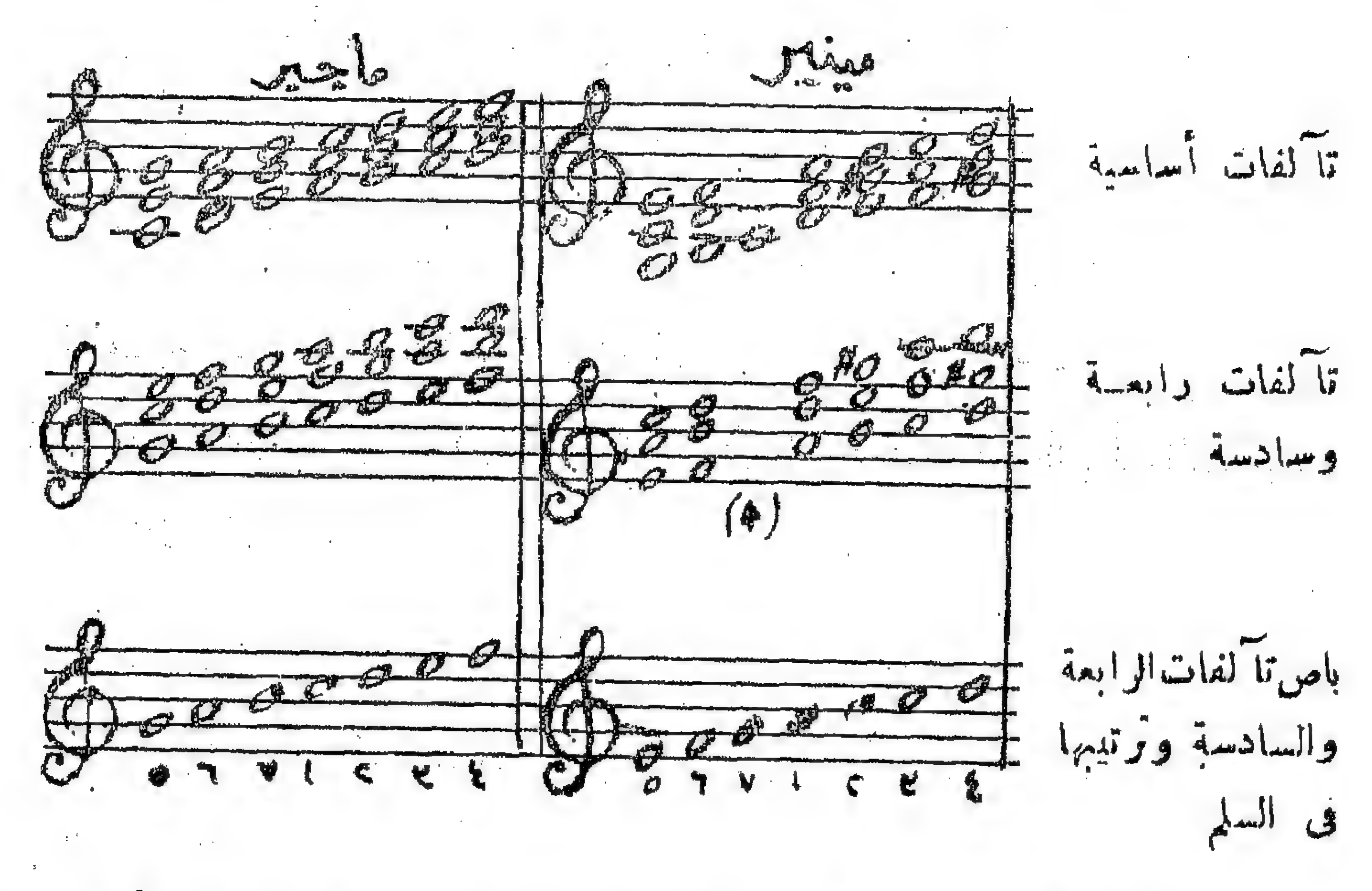
ويتركب التآلف الكامل المينير فى انقلابه الثانى من رابعة مضبوطة وسادسة مينير :



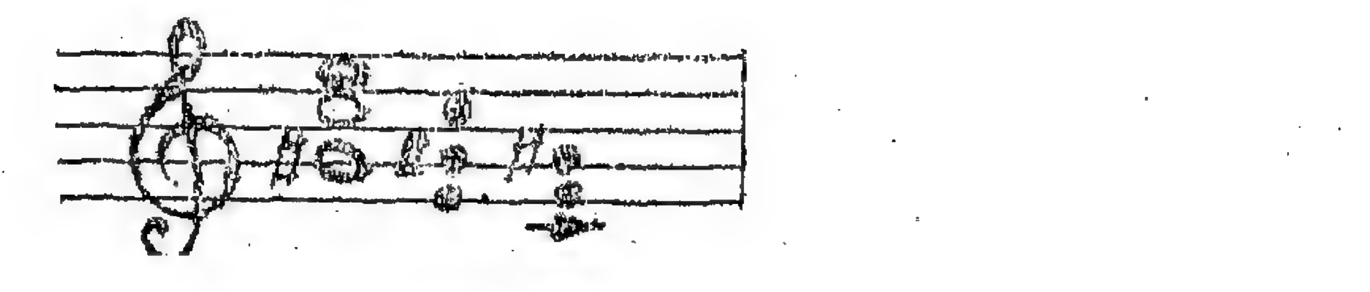
ويتركب تآلف الخامسة الناقصة فى انقلابه الثانى من رابعة زائدة ومن سادسة ماجير ويقال له غالبا تآلف الرابعة الزائدة والسادسة :



وفيما يلى جدول شامل لتآلفات الرابعة والسادسة فى السلمين الماجير والمينير



يتبين من هذا الجدول أن كل درجة من درجات السلم الماجير أو المينير مزودة بتآلف الرابعة والسادسة الخاص بها ما عدا الدرجة السابعة من السلم المينير التى يقابلها الانقلاب الثانى لتآلف الخامسة الزائدة المشار إليها آنفا :



التآلفات المتنافرة

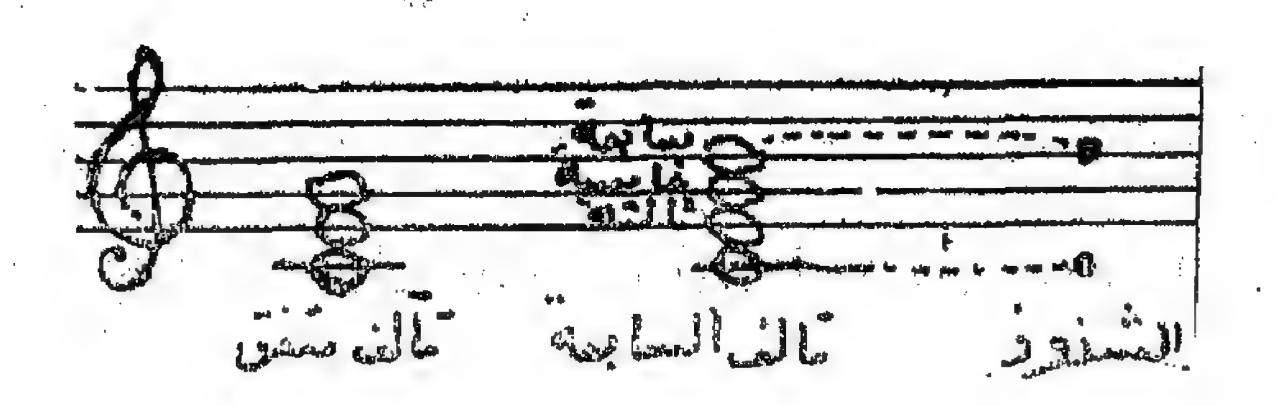
التآلفات المتنافرة هى التى تتركب من أربعة أو خمسة أصوات .

التآلفات المركبة من أربعة أصوات

سبق أن أوضحنا أن ثالثتين موضوعتين احداهما فوق الأخرى على درجة صوتية ما يكونان تآلفات ذات ثلاثة أصوات فى حالة أساسية .

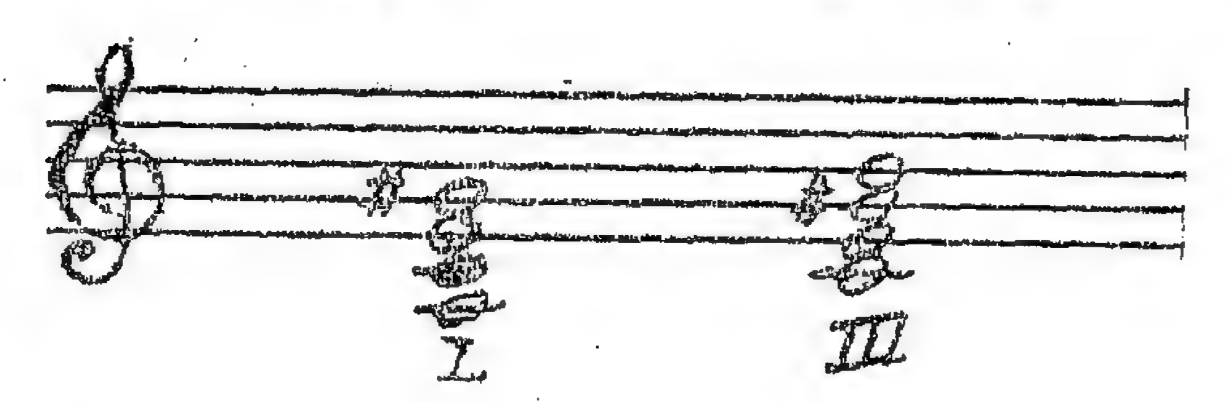
فاذا أضفنا إلى الثالثتين المذكورتين ثالثة جديدة أعلى منهما بالطبع حصلنا على تآلف جديد ذى أربعة أصوات هو الآخر فى حالة أساسية ولا يختلف عن التآلف ذى الثلاثة أصوات الا بتلك الثالثة التى أضيفت إليه والتى أدخلت فيه العنصر المنفر المميز له .

تبعد الثالثة الجديدة عن نوتة الباص بعدا سباعيا ولذا سمى التآلف ذو الأربعة أصوات « تآلف السابعة » وهو مكون من ثالثة وخامسة وسابعة بالنسبة إلى النوتة الأساسية :

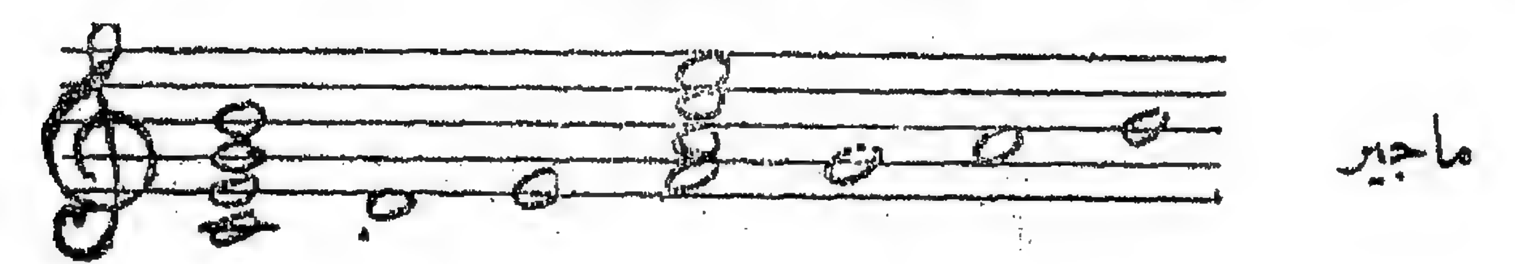


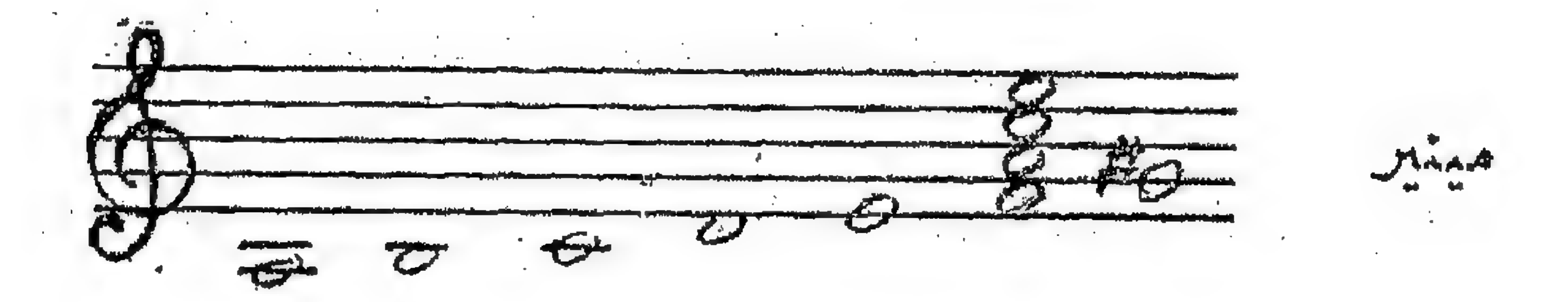
فى الاستطاعة تركيب تآلف السابعة على كل درجة من درجات السلمين الماجير والمينير بدون تداخل أصوات غريبة عنهما ، ما عدا الدرجتين الثالثة والأولى من السلم المينير ذلك لأن التآلفين الممكن اقامتهما على الدرجتين

المذكورتين يحتويان فى داخلها أبعاد الخامسة الزائدة :

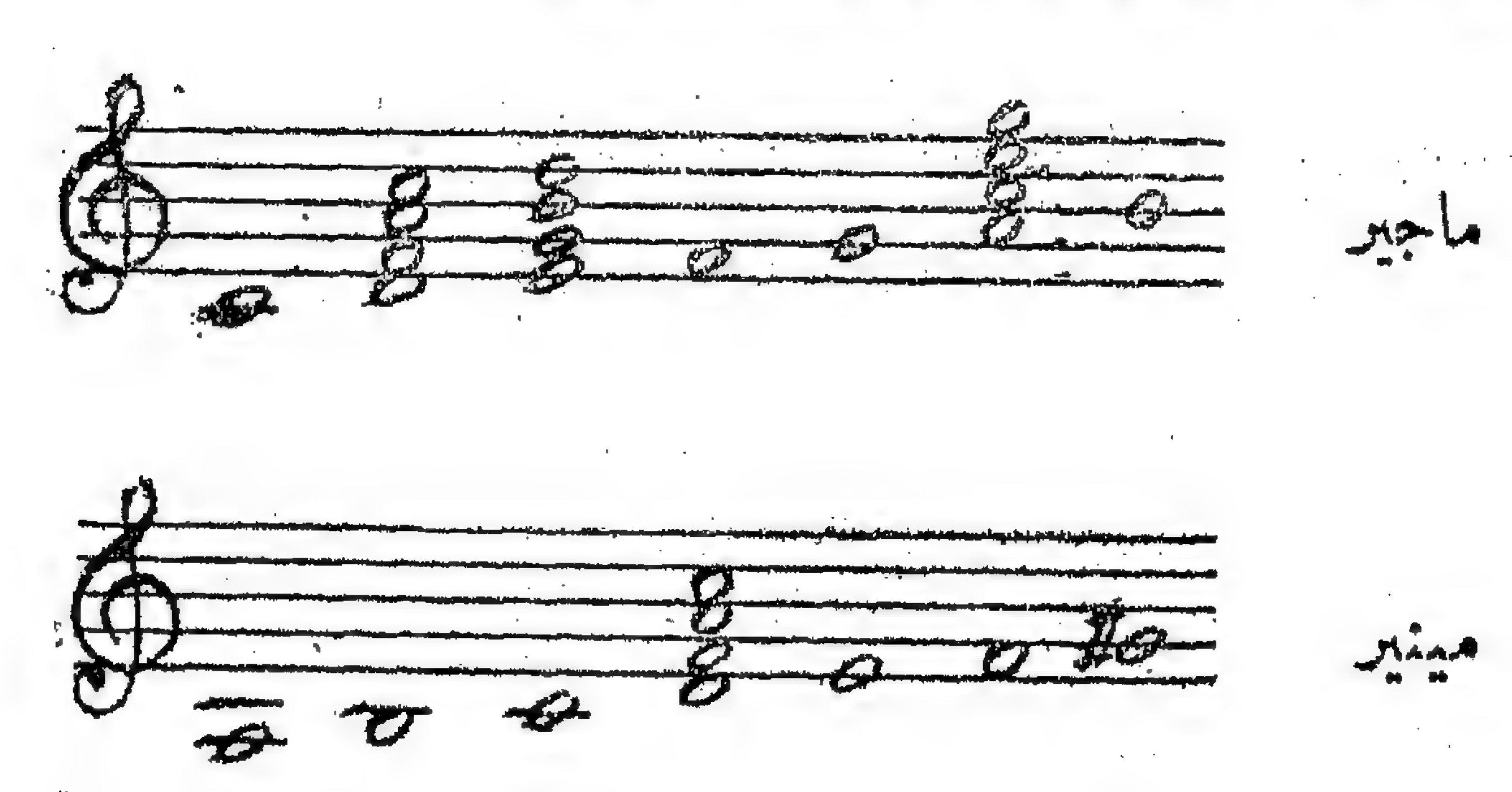


فعلى الدرجة الأولى والرابعة من السلم الماجير وعلى الدرجة السادسة من السلم المينير تركب تآلفات سابعة ماجير مكونة من ثالثة ماجير وخامسة مضبوطة وسابعة ماجير بالنسبة إلى النوتة الأساسية .

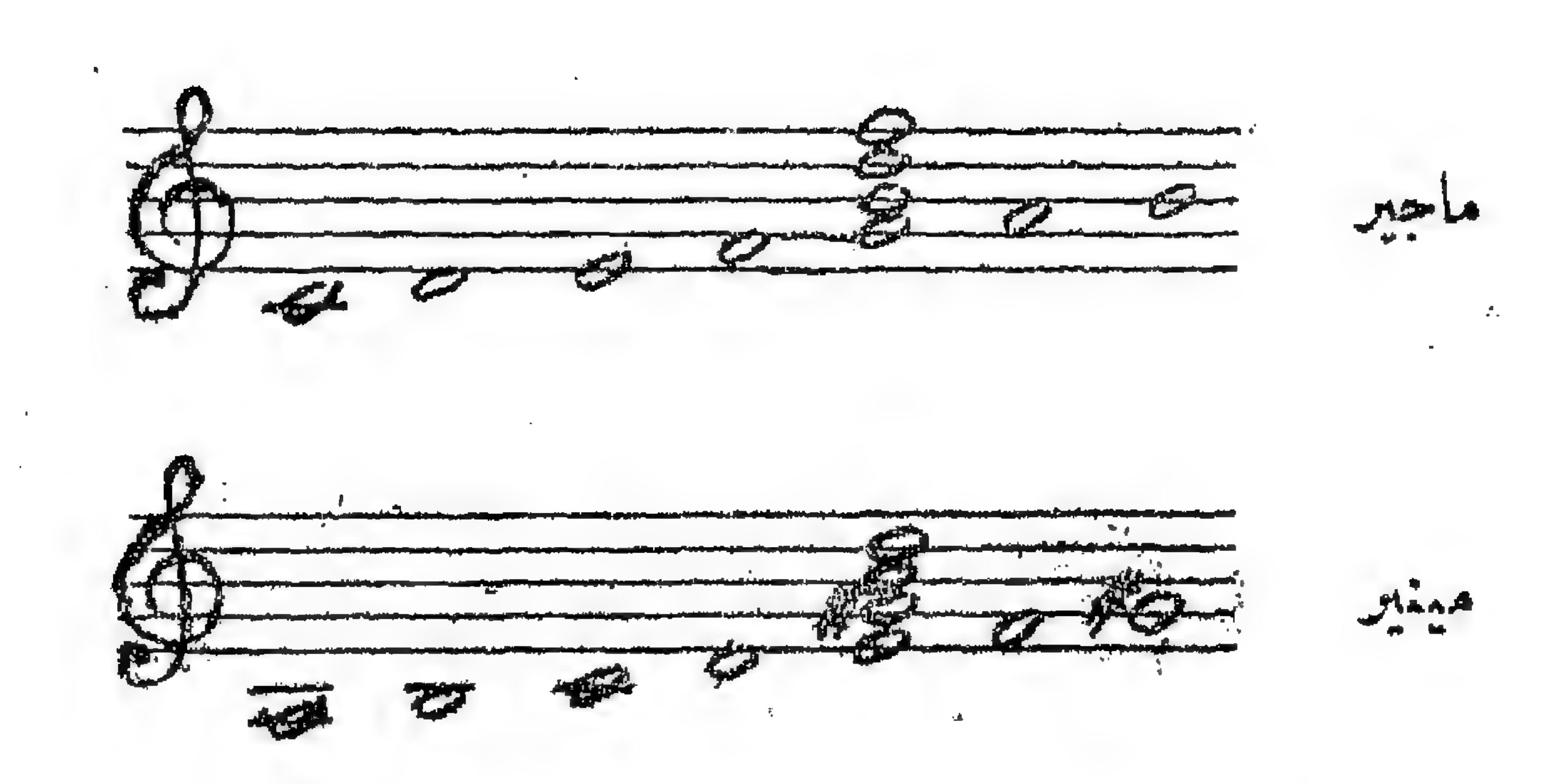




وعلى الدرجة الثانية والثالثة والسادسة من السلم الماجير والدرجة الرابعة من السلم المينير تركب تآلفات سابعة مينير مكونة من ثالثة مينير وخامسة مضبوطة وسابعه مينير بالنسبه إلى النوتة الأساسيه :

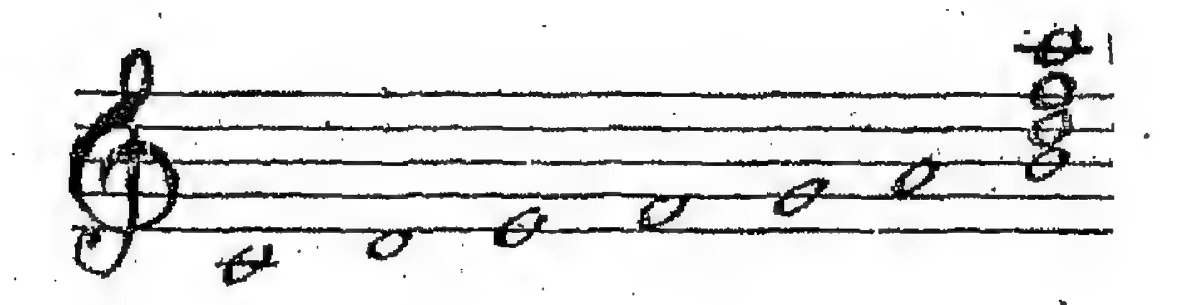


وعلى الدرجة الخامسة من كل من السلمين الماجير والمينير يركب تآلف السابعة المتساط المكون من ثالثة ماجير وخامسة مضبوطة وسابعة مينير بالنسبة إلى النوتة الأساسية :

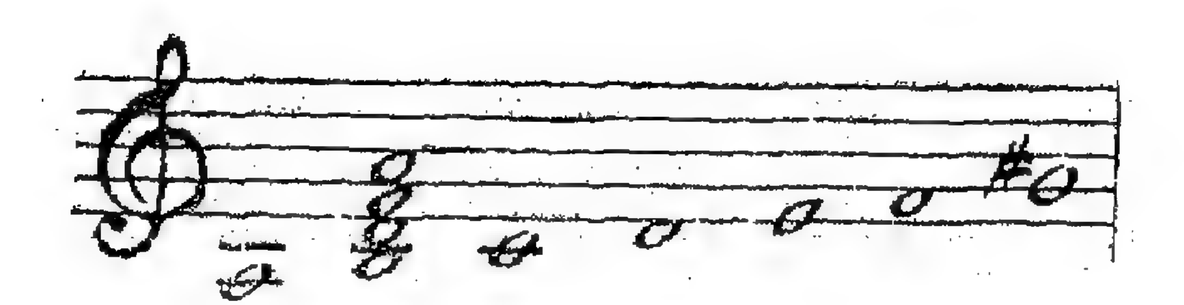


هذا التآلف أكثر السابعات استعمالا وأقلها تنافرا .

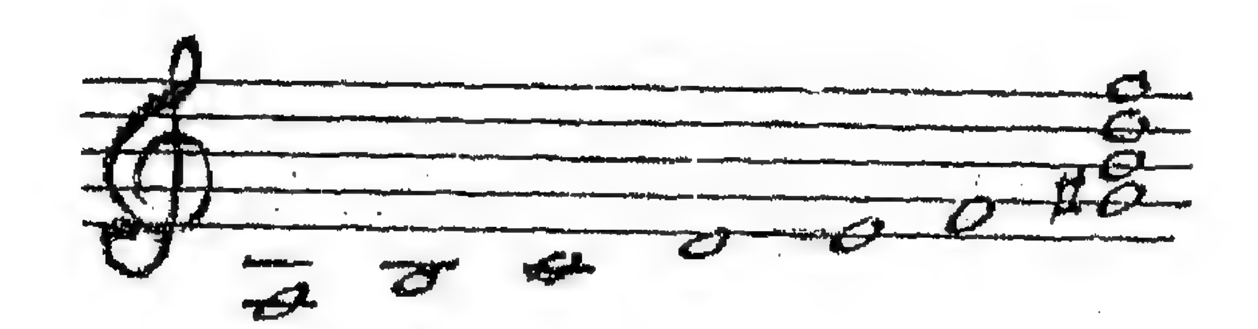
وعلى الدرجة السابعة من السلم الماجير يركب تآلف السابعة الحساس المكون من ثالثة مينير وخامسة ناقصة وسابعة مينير بالنسبة إلى النوتة الأساسية :



وعلى الدرجة الثانية من السلم المينير يركب « تآلف السابعة المينير والخامسة الناقصة » المكون أيضا من ثالثة مينير وخامسة ناقصة وسابعة مينير :



وعلى الدرجة السابعة من السلم الميني يركب تآلف السابعة الناقصة المكون من ثالثة مينير وخامسة ناقصة وسابعة ناقصة :



يستخلص مما تقدم بيانه أن السلم الماجير يحتوى على :

١ تآلف سابعة متسلط

٢ « « ماجير

٣ « « مينير

١ « « حساس

المجموع ٧ أى تآلف واحد لكل درجة

والسلم المينير يحتوي على :

١ تآلف سابعة متسلط

١ « « ماجير

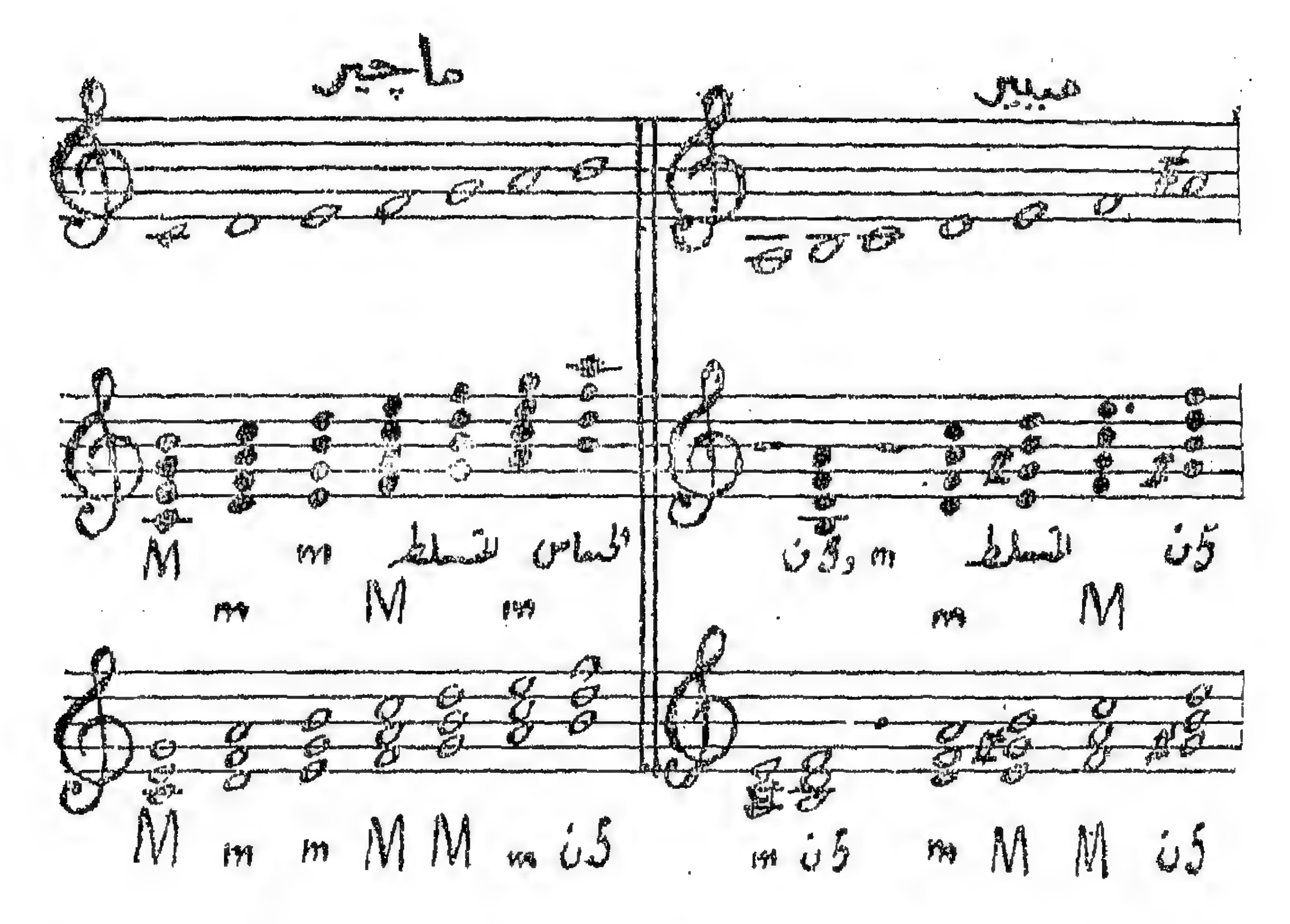
١ « « مينير

١ « « « وخامسة ناقصة

١ « « ناقصة

المجموع ٥ ولكنها مختلفة عن بعضها .

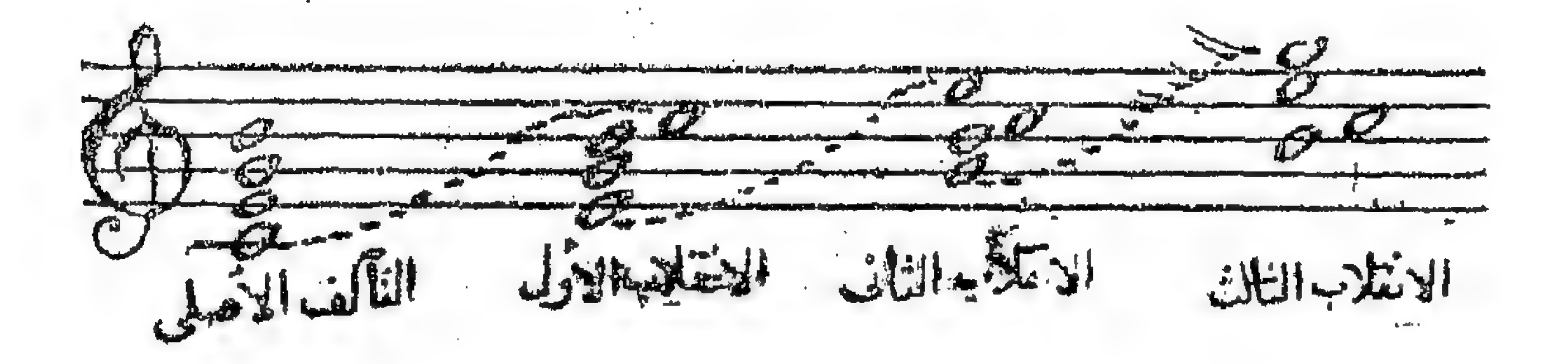
وفيما يلى جدول شامل لتآلفات السابعة المذكورة :



يلاحظ الارتباط التام بين التآلفات المتفقة المدونة فى أسفل الجدول
آلفات السابعة الناشئة عنها .

انقلابات تآلفات السابعة

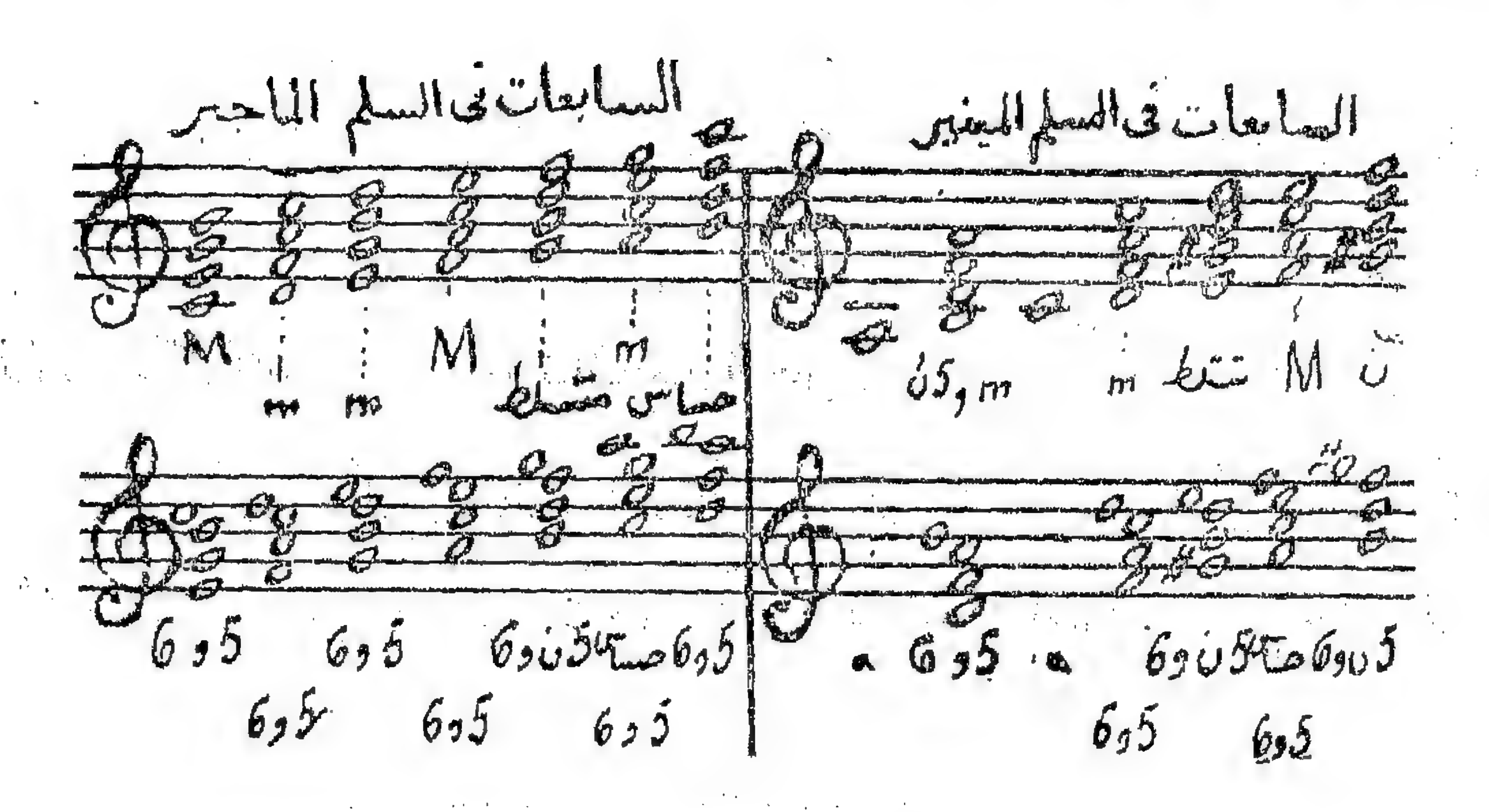
تآلفات السابعة قابلة لثلاثة انقلابات :



يتركب تآلف السابعة فى انقلابه الأول من ثالثة وخامسة وسادسة بالنسبة إلى النوتة الأساسية ويتسمى تبعا لتكوين التآلف الأساسى وعلى العموم يقال له « تآلف الخامسة والسادسة » على أن يبين عند الاقتضاء إذا كانت الخامسة

ناقصة أو السادسة حساسة فيقال له فى الحالة الأولى « خامسة ناقصة وسادسة » وفى الحالة الثانية « خامسة وسادسة حساسة » .

وفيما يلى جدول يتضمن تآلفات السابعة الأساسية وفى أسفلها التآلفات الانقلابية الأولى الناشئة عنها مع العلم بأن الباص فى هذه التآلفات الأخيرة هى ثالثة الباص فى التآلفات الأساسية :
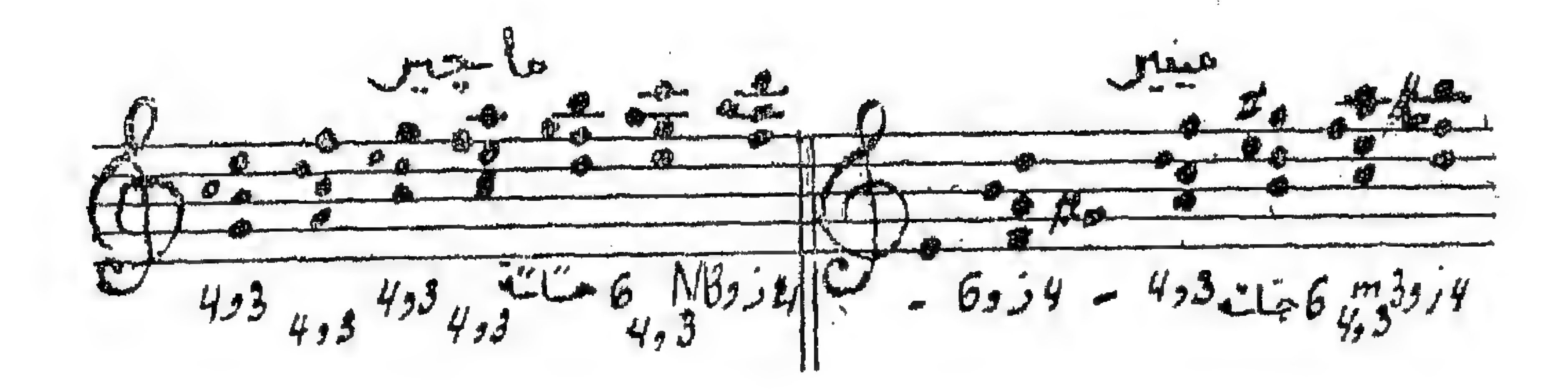


يشتمل الانقلاب الثانى لتآلف السابعة على ثالثة ورابعة وسادسة ويسمى على وجه الاجمال « تآلف الثالثة والرابعة » لأنه التآلف الوحيد الذى يحتوى على هذين البعدين المكونين فيما بينهما للعنصر الشاذ أو المنفر ، غير أنه قد يتسمى بأسماء أخرى إذا وجد بين ابعاده بعد ذو ميزة خاصة فيسمى مثلا سادسة حساسة أو رابعة زائدة (تريتون) (١) مع ثالثة ماجير .
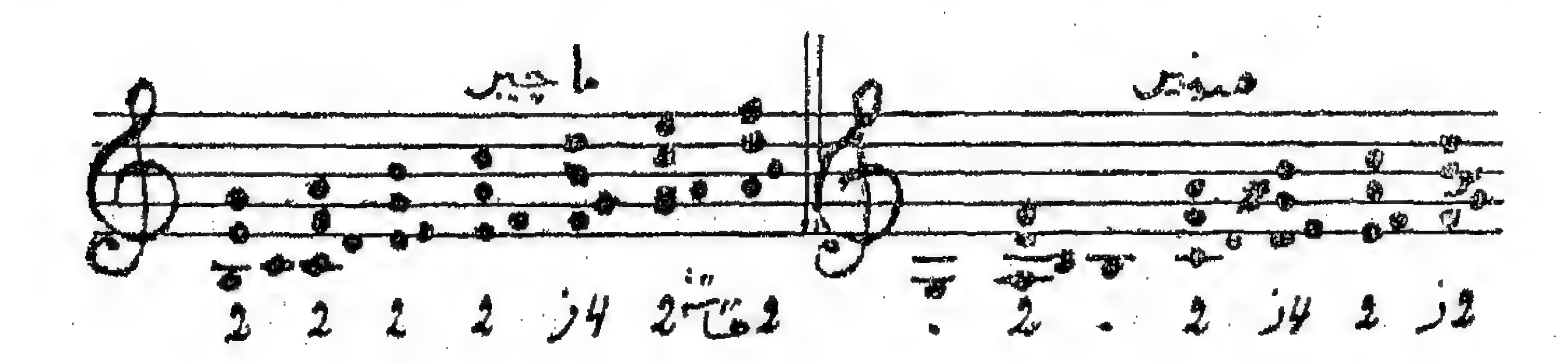
---

(١) تريتون triton لفظة يونانية بمعنى ثلاثة مقامات وهو الاسم القديم للرابعة الزائدة المكونة من ٣ مقامات والتى تسمى الآن بالفرنسية quarte augmentée أى الرابعة الزائدة .

والجدول التالى يبين تآلفات السابعة فى انقلابها الثانى والباص فيها يقابل الخامسة في التآلفات الأساسية :



بانقلاب تآلفات السابعة انقلابا ثالثا تتكون فصيلة « تآلفات الثانية » التى فيها الباص على بعد سابعة بالنسبة إلى الباص فى التآلف الأساسى والصوت الهارمونيكى الثانى على مسافة ثنائية من الباص .

تسمى أيضا تآلفات الثانية بأسماء أخرى تدل على مركزها أو ترتيبها مثل « ثانية حساسة » و « ثانية زائدة » و« تآلف الرابعة الزائدة » ، حسب الظروف :



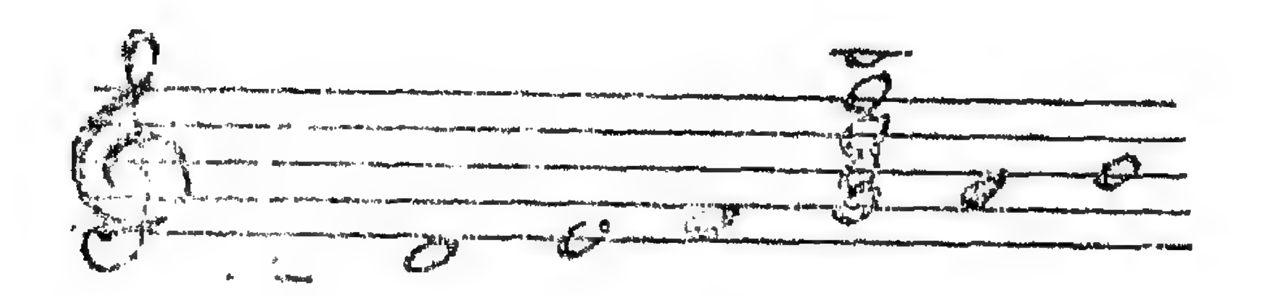
التآلفات المركبة من ٥ أصوات

يقال للتآلفات المركبة من ٥ أصوات « تآلفات التاسعة » .

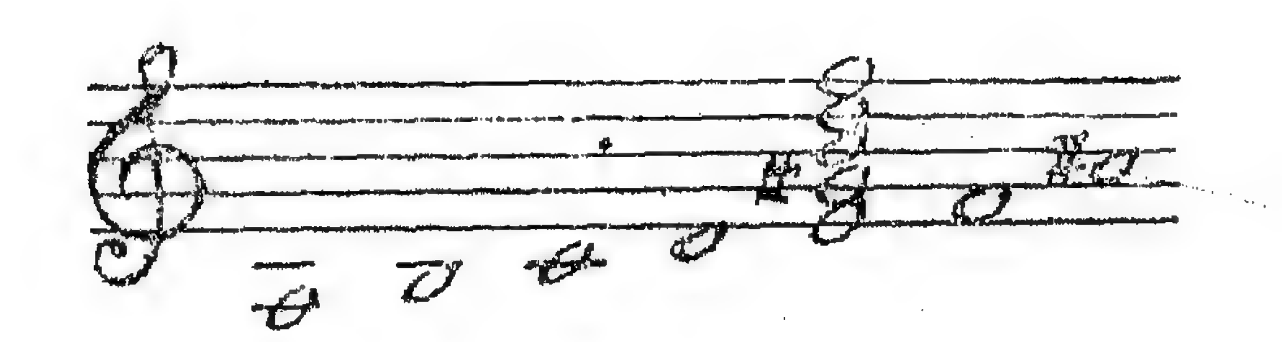
لا يزيد عدد تآلفات التاسعة عن اثنين فقط قائمين على الدرجة الخامسه من كل من السلمين الماجير والمينير .

يتكون تآلف التاسعة فى السلم الماجير من سابعة على المتسلط تعلوها

ثالثة ماجير ويسمى تآلف التاسعة الماجير المتسلط



ويتكون تآلف التاسعة فى السلم المينير من سابعة متسلط تعلوها ثالثة مينير ويسمى تآلف التاسعة المينير المتسلط :

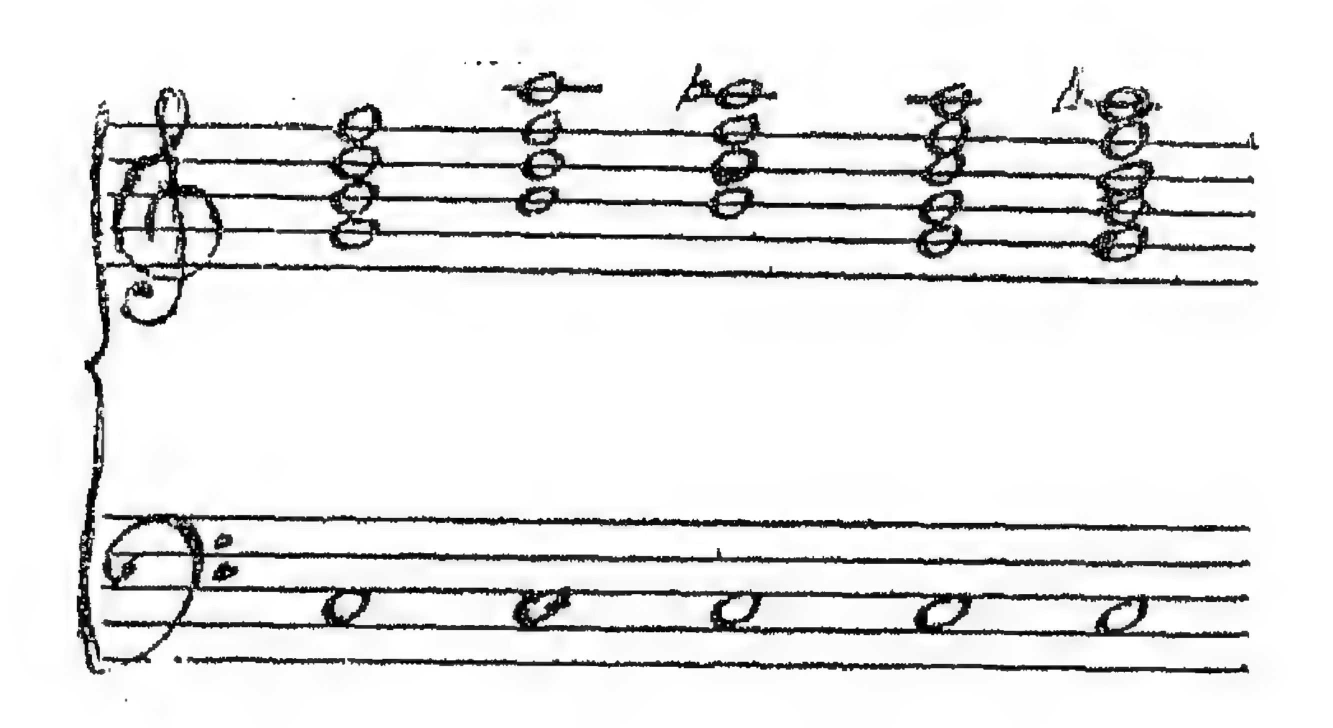


أما انقلابات التآلفين المذكورين فاستعمالها قليل للغاية فلا فائدة اذن من البحث فيها فضلا أن الانقلاب الرابع غير متيسر لتجاوز التاسعة حد الانقلاب وهو الأوكتاف .

تآلفات على التونيك

تسمى « تآلفات على التونيك » تآلفات السابعة المتسلطة والسابعة الحساسة والسابعة الناقصة والتاسعة الماجير والتاسعة المينير مضافا إليها التونيك (الدرجة الأولى) دو تحت نوتاتها الباص الطبيعية .

ليس لهذه الاضافة أى تأثير على التآلفات المذكورة لأنها تبقى نفس التآلفات التى كانت قبلا ولو انها اتخذت بتلك الاضافة هيئات جديدة :



فالتآلفات الثلاثة الأول يحتووا على خمسة أصوات والتآلفان الأخيران يحتويان على ستة أصوات وما من تآلف منها قابل للانقلاب لأن بانتقال نوتة الباص من مكانها يفقد طابعه الخاص كتآلف على تونيك .

الازدواج Redoublement

يمكن كتابة سلسلة من التآلفات لثلاثة أو أربعة أو خمسة أو ستة أقسام أو أكثر حسب العدد المتوفر من الأصوات فيمثل كل صوت قسما من الأقسام ، ولذلك تعتبر كلمة صوت فى الاصطلاح الموسيقى مرادفة لقسم .

الا انه لما كانت التآلفات المتنافرة جميعها لا تصلح مطلقا لتدوينها بأكملها لثلاثة أقسام فقط .

وحيث من جهة أخرى أن التآلفات التى تتطلب وجود خمسة أصوات قليلة جدا فهى لا تتجاوز تآلفى التاسعة فقط والتآلفات التى على الدرجة الأولى .

فقد تقرر على وجه العموم تقريبا استعمال التدوين لأربعة أقسام وعلى هـذا النحو تجرى الآن أغلبية التمرينات الهارمونية فى جميع المدارس المعتبرة .

ولكن بما أن التآلفات المتفقة لا تحتوى إلا على ثلاثة أصوات فقط فقـد

اضطروا بطبيعة الحال إلى تثنية واحد منها ليتسنى استعمال التدوين سالف الذكر .

هذا هو منشأ الازدواج أو التثنية .

يشترط فى النوتة المراد تثنيتها أن تكون أهم نوتة فى التآلف سواء بنغمتها أو بمركزها ليظل التوازن سليما وليكون للتفوق المعطى لها القدرة على زيادة اظهار المعنى اللحنى .

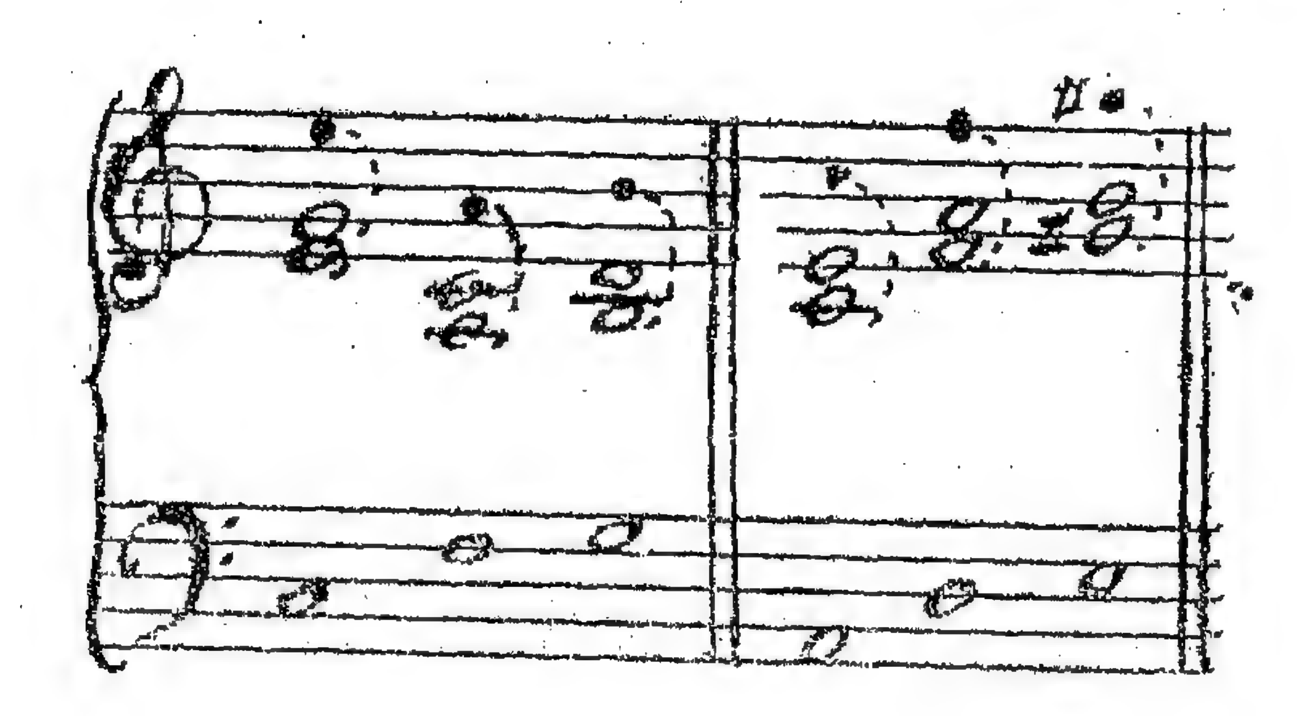
وفيما يلى النوتات التى يجب أو يستحسن تثنيتها فى التآلفات المتفقة سواء أكانت أساسية أم انقلابية .

التآلفات المتفقة الأساسية

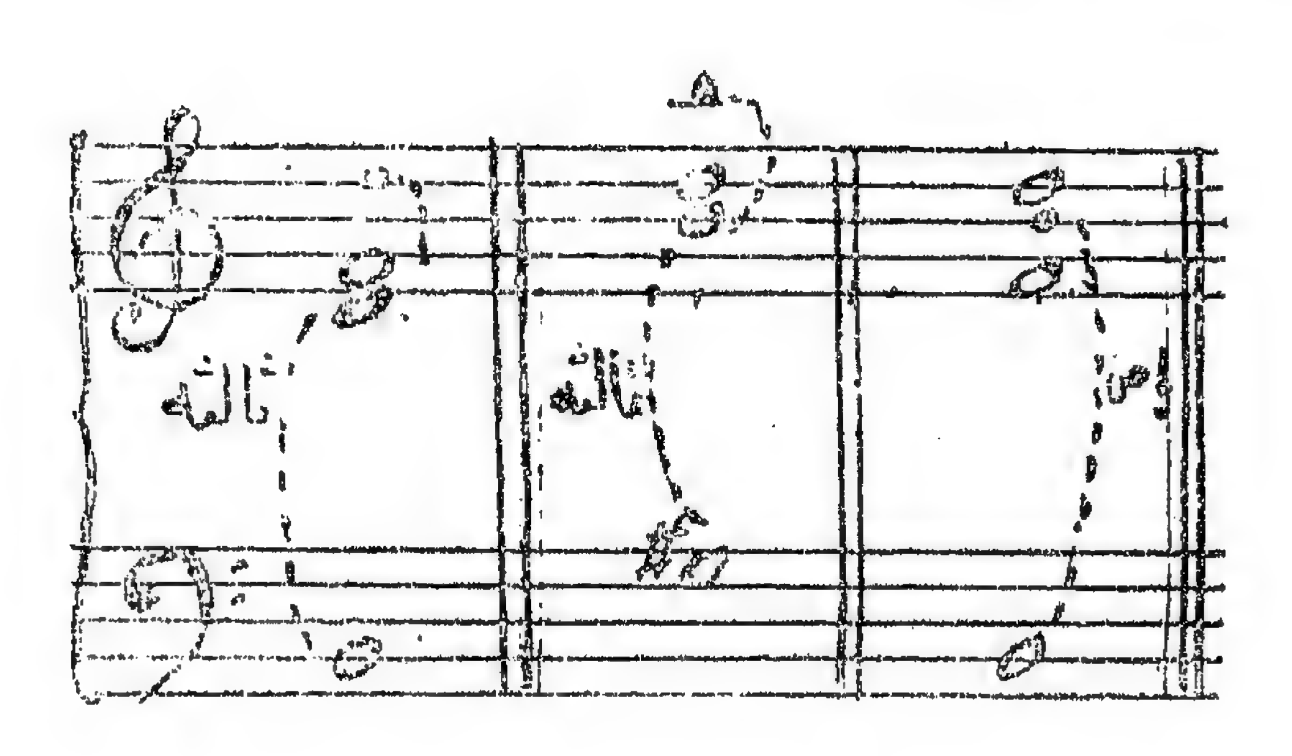
(١) فى التآلفات الكاملة الماجير أو المينير تثنى نوتة الباص :

تآلف كامل مينير — تآلف كامل ماجير

ومن الجائز أيضا تثنية للثالثة :



(٢) فى تآلفى الخامسة الناقصة المرتكزين على الدرجة السابعة من السلم الماجير والسلم المينير يستحسن تثنية الثالثة . وفى التآلف المبنى على الدرجة الثانية من السلم المينير يثنى الباص :
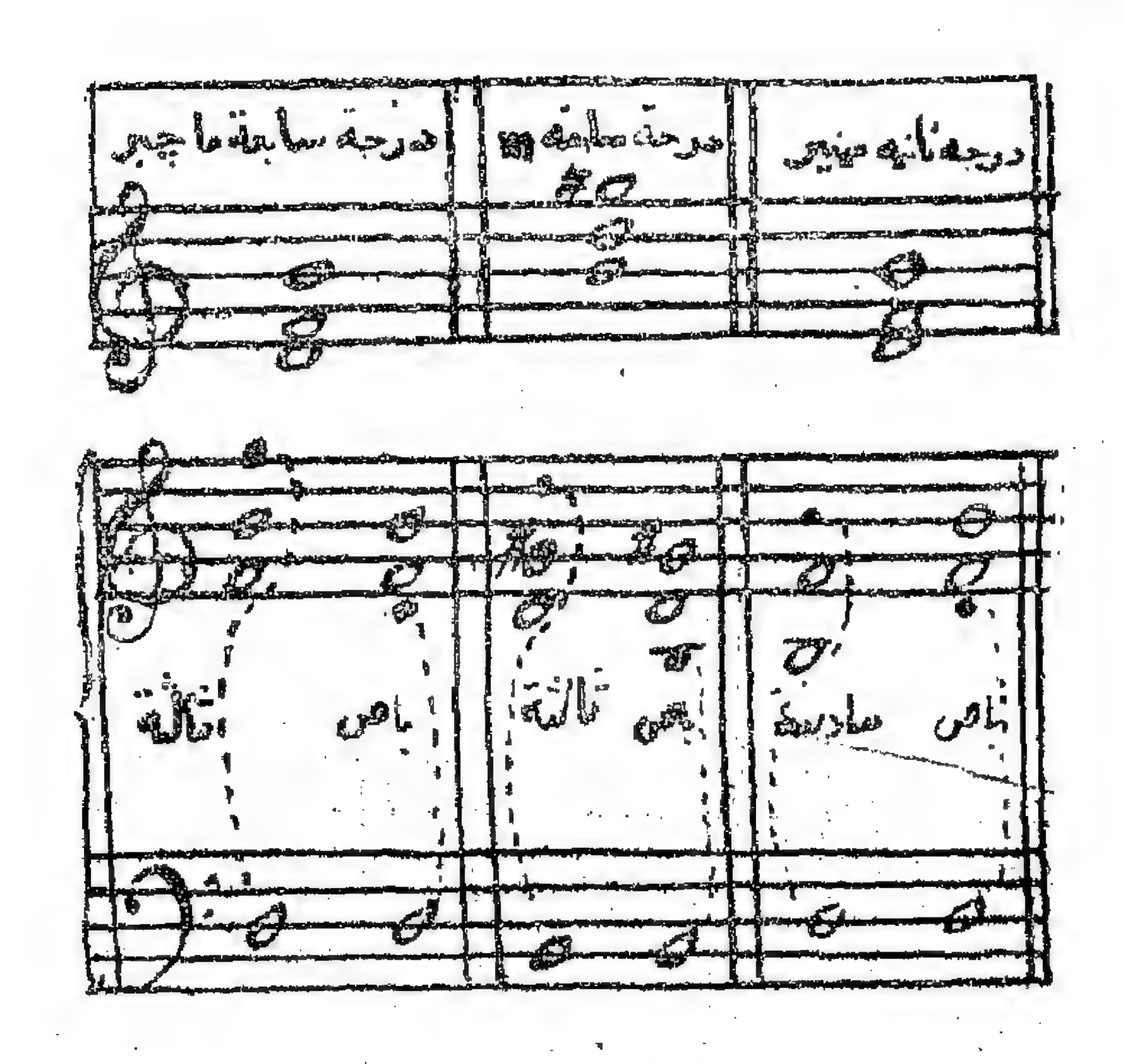


تآلفات السادسة

(١) فى تآلفات السادسة الناشئة من التآلفات الكاملة الماجير أو المينير تحصل التثنية بالترتيب الآتى : سادسة فثالثة فباص مثلا :

(٢) وفى تآلفات السادسة الناشئة عن تآلف الخامسة الناقصة تثنى الثالثة

أو الباص فى تآلف الدرجة السابعة وتثني السادسة أو الباص فى تآلف الدرجة الثانية من السلم المينير :



تآلفات الرابعة والسادسة

(١) فى تآلفات الرابعة والسادسة الناشئة عن تآلفات كاملة يثني الباص أو الرابعة ، مثال :

رابعة وسادسة M
رابعة وسادسة m
باص
رابعة
باص
رابعة

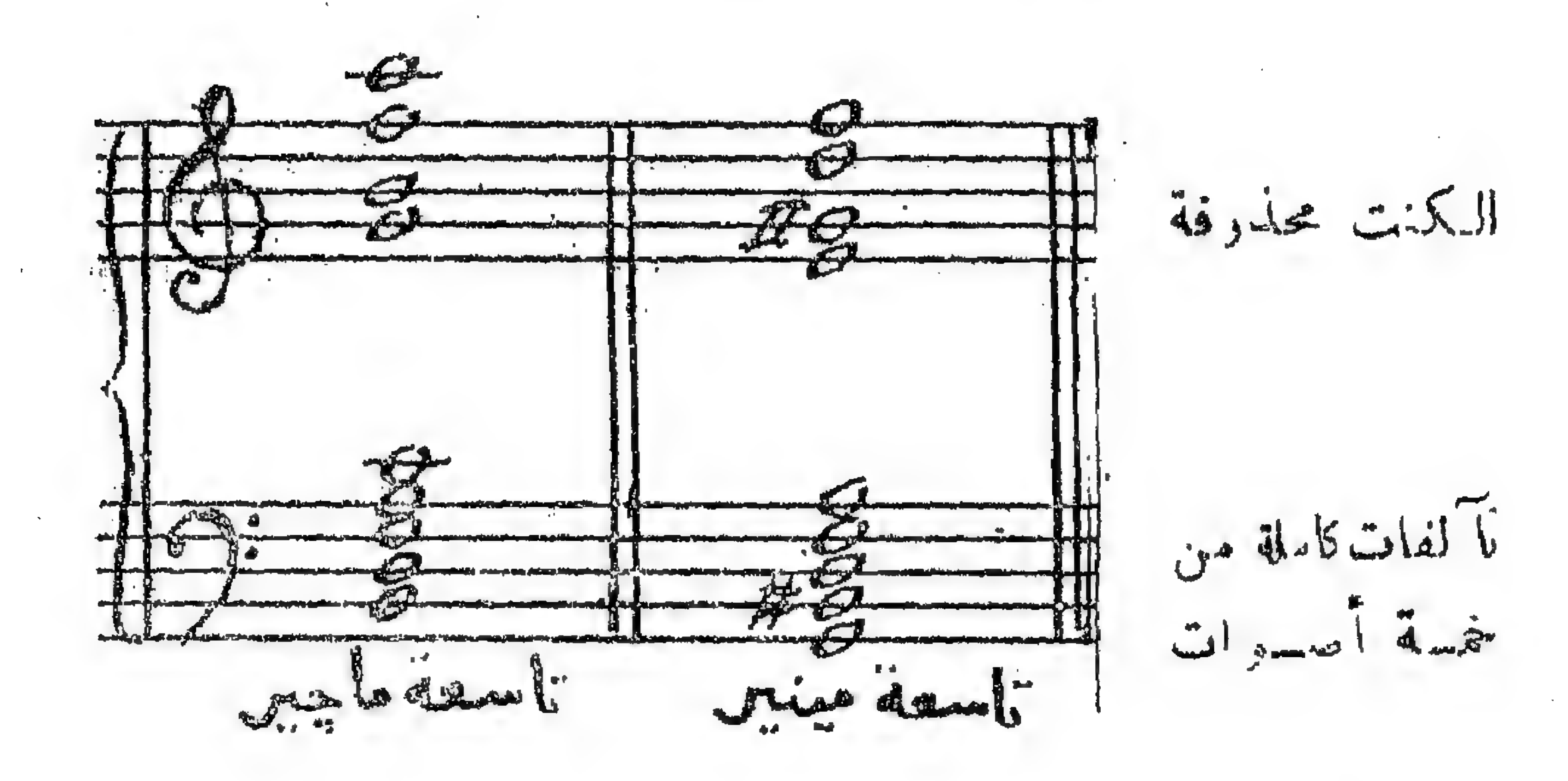
(٢) وفى تآلفات الرابعة والسادسة الناشئة عن تآلف الخامسة الناقصة والتى يقال لها أيضا تآلفات الرابعة الزائدة والسادسة تثنى السادسة فى تآلفى الدرجة السابعة ، والرابعة أو السادسة فى تآلف الدرجة الثانية من السلم الميتير ، مثال :

أما فيما يختص بالتآلفات المتنافرة المحتوية على أربعة أصوات فالازدواج فيها لا يمكن اجراءه عند الكتابة لأربعة أقسام إلا بحذف صوت من أصواتها وهى على حالتها الأساسية . فالصوت الممكن تثنيته هو الباص مع حذف الخامسة .

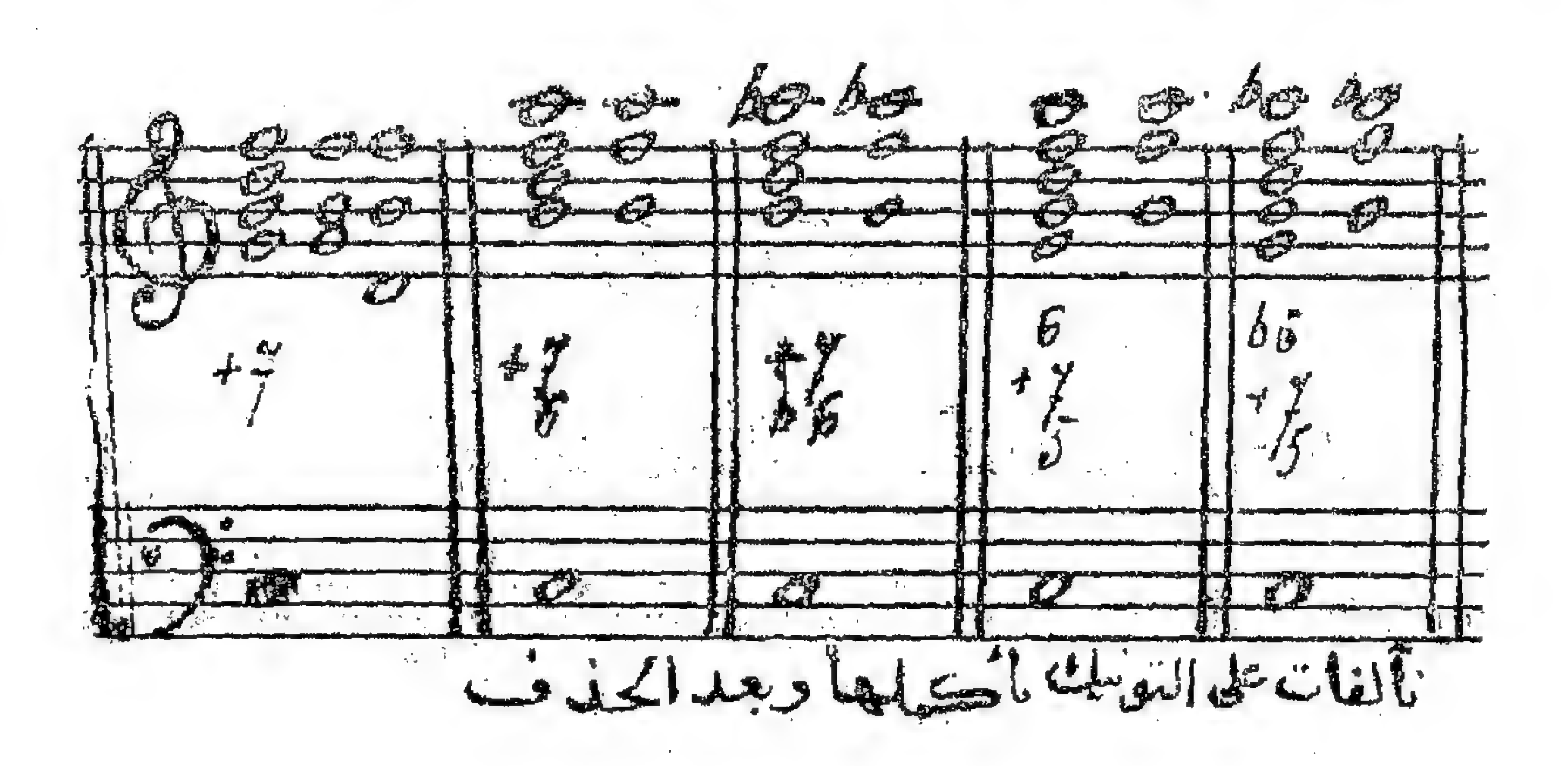
هذا الازدواج مستعمل كثيرا فى السابعة المتسلطة والسابعة الماجير والسابعة الميتير والسابعة ميتير وخمسة ناقصة ، وقليلا فى سابعة الحساس وغير مستعمل بالمرة فى السابعة الناقصة .

تآلفات التاسعة المكونة من خمسة أصوات إذا استعملت في التدوين

لأربعة أقسام وجب حذف صوت منها وهو الخامسة :



التآلفات التي على درجة الأساس (تونيك) المكونة من ٥ أو ٦ أصوات لا تقبل التثنية بل يكتفى الامر بحذف الأصوات القليلة الأهمية :

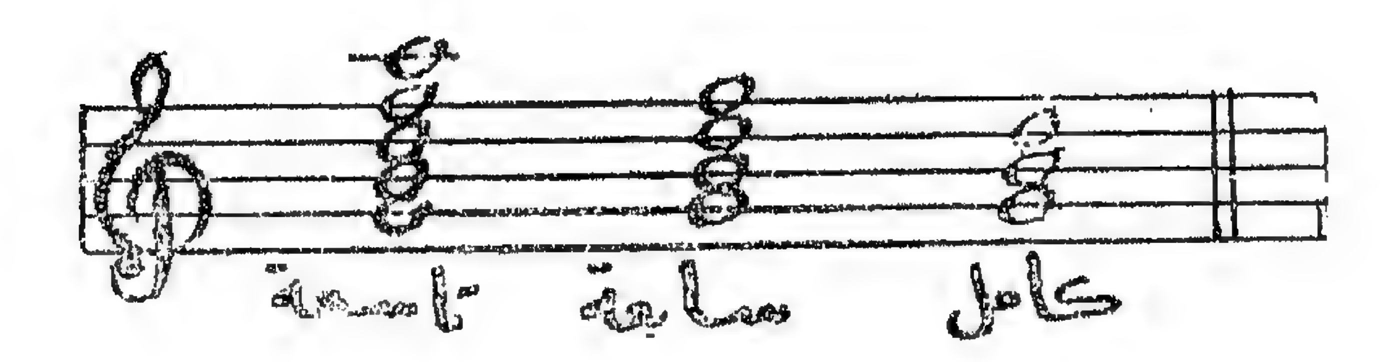


تآلفات على التونيك بأكملها وبعد الحذف

يلاحظ فى هذا الجدول أن الحذف أصاب فى الغالب الدرجة الثانية أى النوتة التى لا قيمة لها بالمرة سواء كنغمة tonalité أو كنوع modalité

مما تقدم بيانه يتضح أن التثنية والحذف فى التدوين الموسيقى يقومان على مبدأ بسيط جدا فى حد ذاته وهو أنه للتثنية يجب أن تختار النوتات ذات أكبر شأن فى التآلف أو فى النغمة كالنوتات الطنينية (الدرجات الأولى والرابعة

والخامسة من السلم الدياتونى) أو النوتة الأساسية (الباص فى تآلف أساسى) وللحذف نختار بالعكس النوتات القليلة الأهمية فى التآلف أو التى ليس لها شأن يذكر فى تكوينه فلا يجوز مثلا حذف التاسعة فى تآلف التاسعة لئلا يصبح تآلف سابعة ولا حذف السابعة في تآلف سابعة لئلا يصبح تآلفا كاملا :



والخلاصة أن التثنية لا يمكن أن تسري إلا على نوتة متفوقة من قبل والحذف لا يمكن أن يطبق إلا على نوتة ذات أهمية ثانوية يتبينها السامع بداهة وبكل سهولة .

ترقيم التآلفات

الترقيم هو نظام رمزى وضع للدلالة على التآلفات عن طريق الاختصار .

يقضى نظام الترقيم بأن لا يكتب بالنوتة سوى باص التآلف وبأن تمثل الأصوات الأخرى بأرقام أو علامات اصطلاحية متفق عليها ولذا يسمونه أيضا بالباص المرقوم (basse chiffrée)

شاع استعمال الترقيم من أواخر القرن السادس عشر إلى أوائل القرن الثامن عشر فليس من المستبعد أن يكون مخترعه المؤلف الموسيقى فنسان جاليلى Vincent Galilei (والد الرياضى الشهير جاليلى) الذى كان على قيد الحياة فى سنة ١٥٥٠ م .

يتلخص نظام الترقيم فى القواعد والاصطلاحات الآتية :

(١) كل رقم يوضع فوق نوتة باص يعبر أولا عن بعد عددى مقابل له وثانيا عن تآلف شامل بالطبع للبعد المذكور . أما النوتات الأخرى فتبقى محذوفة ومقدرة بداهة .

(٢) علامة التحويل الموضوعة أمام رقم ما يسرى حكمها عليه كما لو كان نوتة موسيقية . أما إذا كانت منفردة فانها تعبر دائما عن ثالثة محولة .

(٣) رقم فى وسط خط أفقى مائل يدل على بعد ناقص .

(٤) صليب صغير مرسوم قبل الرقم يدل على نوتة الحساس ، منفرد فانه ينطبق على الثالثة

(٥) خط أفقى مرسوم بعد الرقم على نوتتين متتابعتين فأكثر يعنى أنه يجب ابقاء التآلف السابق وضعه .

(٦) الصفر إذا كان منفردا معناه السكون التام . إذا كان مع أرقام أخرى دل على وجوب حذف نوتة من نوتات التآلف .

بناء على ما تقدم بيانه :

يعرف التآلف الكامل بوضع رقم 3 أو 5 أو 8 فوق نوتة الباص على ان رقم 5 هو الأكثر استعمالا .

وإذا كانت ثالثة التآلف محولة فانه يكتفى بوضع علامة التحويل فقط فوق نوته الباص بدلا من الرقم لأن الخامسة المضبوطة معروفة بالتقدير كذا والتثنية إذا كان هناك تثنية :

تفسير الأرقام

الباص المرقومة

ويعرف تآلف السادسة (الانقلاب الأول) بوضع رقم 6 فوق نوتة الباص. إذا كانت السادسة محولة توضع علامة التحويل على شمال الرقم ، وإذا كانت الثالثة هى المحولة توضع العلامة لوحدها تحت الرقم . مثال :

ويعرف تآلف الرابعة والسادسة (الانقلاب الثانى للتآلفات المتفقة) بوضع رقمى $\substack{6\\4}$ فوق نوتة الباص . فاذا كانت السادسة محولة توضع علامة التحويل على شمال رقم 6 وإذا كانت الرابعة محولة توضع العلامة على شمال رقم 4 مثال :

أما تآلف الخامسة الناقصة فانه يتميز عن التآلفات الكاملة برقمه المشطور 5/ ولكن انقلاباته ترقم كالتآلفات السادسة والرابعة والسادسة . مثال :

دون أن ينشأ عن ذلك أى التباس لأن الدرجات الارتكازية تبين نوع التآلفات وأصلها ثم لأن علامات التحويل تظهر بكل جلاء وعند اللزوم نوع الأبعاد المكونة للتآلفات المذكورة .

السابعات

السابعات ماجير كانت أو مينير ترقم على السواء برقم 7 دون أن ينتج عن ذلك أى ابهام للأسباب السابق بيانها . أما انقلاباتها فتمثل هكذا :

الخامسة والسادسة	6 5
الثالثة والرابعة	4 3
الثانية	2

تآلف السابعة المتسلطة برقم $\overset{7}{+}$. وهذا ما يدل على أن الثالثة نوتة حساسة .

أما انقلاباته الثلاثة فتمثل هكذا :

الخامسة الناقصة والسادسة	$\frac{6}{5/}$
السادسة الحساسة	+6
الرابعة الزائدة	+4

تداخل علامات التحويل هنا لا يجدى نفعا لأن لكل تآلف أرقامه وعلاماته المميزة له .

تآلف السابعة الحساسة وتآلف السابعة المينير وخامسة ناقصة المكونان من أبعاد متشابهة برقمان $\frac{7}{5/}$

تمثل انقلابات التآلف الأول هكذا :

خامسة وسادسة حساسة	$+\frac{6}{5}$
رابعة زائدة مع ثالثة ماجير	$+\frac{4}{3}$
ثانية حساسة	$+\frac{4}{2}$

دو ماجير $\frac{7}{5}$ | $+\frac{6}{5}$ | $+\frac{4}{3}$ | $+\frac{4}{2}$

وتمثل انقلابات التآلف الثانى هكذا

خامسة وسادسة $\frac{6}{5}$

ثالثة ورابعة زائدة $\frac{4}{3}$

ثانيـة 2

لا مينير $\frac{7}{5}$ | $\frac{6}{5}$ | $\frac{4}{3}$ | 2

تآلف السابعة الناقصة برقم /7 وانقلاباته تمثل هكذا :

خامسة ناقصة وسادسة حساسة $\frac{+6}{5}$

رابعـة زائدة مع ثالثـة مينير $\frac{+4}{3}$

ثانيـة زائدة +2

فى حالة عدم وجود أى تحويل يعتبر الرقم دائما ممثلا لنوتة طبيعية .

تآلفات التاسعة

تآلفات التاسعة هى التآلفات الوحيدة التى تتطلب ثلاث علامات فهى تمثل هكـذا 9 7 + مع علامة تحـويل أمام رقم 9 لتمييـز التاسعة الماجـير من التـاسعة الميـنـير :

التآلفات التى على التونيك

السابعات المتسلطة والتاسعات المتسلطة التى على التونيك تمثل هكذا :

التاسعات على التونيك				السابعات على التونيك	
+7 6	+7 #6	+7 b6	+7 6	+7	+7

العبارة الموسيقية المحطات

العبارة الموسيقية هي سلسلة تآلفات غير محدودة المدد تتتابع تتابعا منطقيا حتى تصل إلى محط cadence

يجوز تقسيم العبارة الموسيقية إلى جملة أجزاء ، ويجب والحالة هذه أن ينتهي كل جزء بأي محط كان .

إذا تعددت العبارات وتجمعت بعضها فوق بعض كونت فصولا موسيقية ، ثم مقطوعات كاملة لا يجوز قفلها إلا بالمحط التام .

فالمحط هو اذن التتمة لكل عبارة موسيقية أو لكل جزء من أجزائها .

وبمقابلة العبارة الموسيقية مع العبارة العادية النحوية نجد أن التآلفات والمحطات بالنسبة إلى الأولى كالألفاظ وعلامة الترقيم بالنسبة الى الثانية .

المحطات على أنواع كثيرة منها (١) المحط التام cadence parfaite (٢) المحط المتوهم cadence plagale (٣) المحط المتسلط cadence à la dominante (٤) المحط المفاجىء cadence interrompue (٥) المحط

المكسور cadence rompue

المحط التام

يتكون المحط التام من تآلفين أساسيين أحدهما من الدرجة الخامسة والآخر من الدرجة الأولى وفيه تتحرك نوتة الباص صعودا أو هبوطا على حد سواء .

وهو يقابل الفاصلة (النقطة) فى العبارة العادية ويكسب العبارة الموسيقية معنى تأكيديا تاما .

المحط المتوهم

تتحرك فيه نوتة الباص صعودا أو هبوطا من الدرجة الرابعة الى الأولى وكلتاهما من التآلف الكامل .

يطابق المحط المتوهم علامة التعجب ويعبر عن معنى موسيقى يقل قليلا فى التوكيد عن معنى المحط التام لعدم احتوائه على نوتة الحساس . وقد يسمى بالمحط التكميلى لأنه لا يستعمل فى الموسيقى الحالية الا فى النهاية القصوى للقطعة ومسبوقا بمحط تام فيكون لهذا الأخير مكملا ومؤيدا فقط .

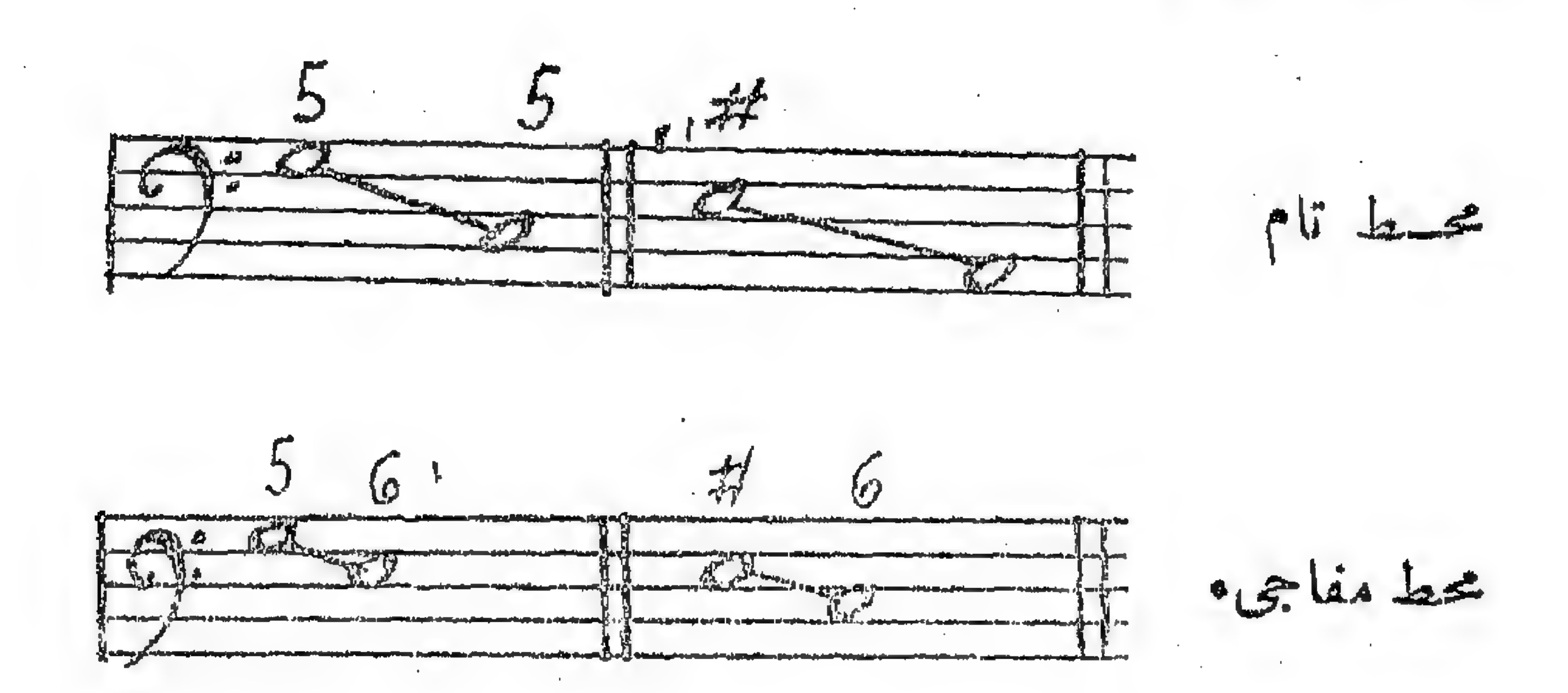
المحط المتسلط

يتحرك الباص فى هذا المحط من الدرجة الأولى الى الدرجة الخامسة بعكس سيره فى المحط التام .

يقابل هذا المحط فى العبارة العادية علامة الاستفهام وفى حالات معينة نقطتى التفصيل . وهو يتطلب دائما تتمة ولا يعطى للعبارة الموسيقية معنى تاما مطلقا .

المحط المفاجىء

وقد سماه بعض المؤلفين نصف محط أو محط ناقص هو محط تام غير مستوف ، مشوه ، فيه يقف الباص عند تحركه نحو الدرجة الأولى فى منتصف الطريق :



أما معناه فلا هو تأكيدى ولا هو استفهامى بل هو ايقافى لا غير ولا يستعمل الا لأجزاء العبارة لأنه لا يصلح البتة لنهو قطعة ولا قسم حتى ولا عبارة كاملة ، فما هو الا شولة ليس الا .

المحط المكسور

يتحرك الباص فى هذا المحط من درجة المتسلط الى أية درجة من درجات السلم يمكن تكوين تآلف كامل عليها وعلى الأخص الدرجة السادسة .

أما معنى المحط المذكور لحسب رأى أغلب المؤلفين هو تكسير أو تحطيم العبارة الموسيقية بطريقة غير منتظرة ولذلك فهو يشابه الشولة المنقوطة فى معناها .

محتويات الكتاب ويليها فهرس هجائى

ب

ت